

TARTU ÜLIKOO LI TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

898

THE AESTHETIC POSITIONS
AND CREATIVE METHOD OF THE WRITER

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ
И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ПИСАТЕЛЯ

Works on Romance-Germanic Philology
Труды по романо-германской филологии

TARTU  1990

TARTU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIHIK 898 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893. г

THE AESTHETIC POSITIONS
AND CREATIVE METHOD OF THE WRITER

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ
И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ПИСАТЕЛЯ

Works on Romance-Germanic Philology
Труды по романс-германской филологии

TARTU 1990

Redaktsioonikolleegium

H. Peep, J. Talvet, A. Luigas (vastutav toimetaja), E. Tamm, L. Tsehhanovskaja, O. Ojamaa

Редакционная коллегия

Х. Пееп, Ю. Тальвет, А. Луйгас (отв. ред.), Э. Тамм, Л. Цехановская, О. Оямаа

Toimetajailt

Käesolev Tartu Ülikooli toimetiste vihik (Tööd romaani-germaani filoloogia alalt, "Kirjaniku esteetiline positsioon ja loominguline meetod") on järjeks 1989. a. ilmunud temaatiliste artiklite kogumikule "Tausta ja atmosfääri probleeme väliskirjanduses".

От редакции

Данный выпуск ученых записок Тартуского университета (Труды по романо-германской филологии. "Эстетические позиции и творческий метод писателя") является продолжением вышедшего в 1989 г. тематического сборника статей "Проблемы фона и атмосферы в зарубежной литературе".

Editorial Note

The present issue of the Transactions of Tartu University (Works on Romance-Germanic Philology. "The Aesthetic Positions and Creative Method of the Writer") is a continuation of the previous thematic collection of articles "Problems of Setting and Atmosphere in Foreign Literature", which appeared in 1989.

SISUKORD * СОДЕРЖАНИЕ

Toimetajailt	2
От редакции	2
Editorial Note	2
T. Aunin, I. Nõgel. Literary Influences on the Aesthetic Principles and Symbols in T.S. Eliot's Poem "The Waste Land"	3
Т. Аунин, И. Ныгель. Литературные влияния на эстетические принципы и символы в поэме Т. С. Элиота "Бесплодная земля". Резюме	9
J. Voolpert. Madam de Staël o жанре комедии	10
L. Voipert. Madame de Staël sur le genre de la comédie. Résumé	16
N. Diakonova. Charles Tomlinson: Poet and Thinker	17
Н. Дьяконова. Чарльз Томлинсон: поэт и мыслитель. Резюме	27
U. Hanko, G. Liiv. Imagery in John Fowles's Novels	29
У. Ханко, Г. Лийв. Образность в романах Джона Фаулза. Резюме	36
M. Ilyina. Смысловая иррадиация внутритекстовой притчи на текст целого художественного произведения	37
M. Ilyina. Semantic Irradiation of the Intra-text Parable on the Whole Fictional Text. Summary	41
A. Luigas. Эстетические взгляды Джорджа Мура и воздействие литературных традиций на его творчество	42
A. Luigas. George Moore's Aesthetic Views of and the Impact of Different Literary Traditions on His Work. Summary	62
P. Rajamäe. The Aesthetic System of Malcolm Cowley	63
П. Раямие. Эстетическая система Мэлколма Каули. Резюме	67
P. Ruustal. Symbols in Eudora Welty's Fiction	68
П. Руустал. Символ в творчестве Юдоры Уэлти. Резюме	72
G. Perminova. Философско-эстетические взгляды Э. Бульвера-Литтона 1820 - 30-х годов	73
G. Perminova. E. Bulwer-Lytton's Philodophical and Aesthetical Views in the Years 1820 - 30. Summary	83

T. Speek. Some Notes on Existentialism and Humanism in Thornton Wilder's Novel "The Ides of March"	84
Т. Спеек. Некоторые замечания об экзистенциализме и гуманизме в романе Торнтона Уайлдера "Мартовские иды". Резюме	92
Л. Черницкая. Эстетические и структурно-семиотические принципы французской литературы авангарда (на материале творчества Н. Саррот)	93
L. Chernitskaya. Les principes de l'esthétique et de la sémiotique structurale de la littérature française de l'avant-garde. (Comme exemple l'œuvre de Nathalie Sarraute). Résumé	101
Л. Цехановская. Музыка в прозе Уильяма Стайрона	102
L. Tsekhanovskaya. Music in William Styron's Prose. Summary	115
А. Чамеев. Художественная картина мира в романах Уильяма Голдинга	116
A. Chameyev. The World Picture in William Golding's Novels. Summary	128
В. Тимофеев. О том, как читатель входит в мир романа Дж. Фаулза "Подруга французского лейтенанта" (к проблеме "художественный мир")	129
V. Timofeyev. On the reader's Entering the World of "The French Lieutenant's Woman" by John Fowles. Summary	137

LITERARY INFLUENCES ON THE AESTHETIC PRINCIPLES AND SYMBOLS IN T.S. ELIOT'S POEM "THE WASTE LAND"

Tiina Aunin, Ivika Nögel

Tallinn Teachers' Training Institute

T.S. Eliot's poem "The Waste Land" appeared in "The Criterion", in "The Dial", and almost simultaneously in book form. In essence "The Waste Land" said something which was not new: that life has become barren and sterile, that man is withering, impotent and "without assurance, that the waters which made the land fruitful will never rise again" [1]. To many writers of the period following World War I, Western civilization seemed hopelessly bankrupt. Eliot supported this view in his poem. [2]

Thus, throughout the poem we hear actually three different levels of voices: firstly a deep voice of prophecy, represented by Tiresias and other figures from pre-Christian legends; secondly the voices of famous writers of the past and present (Dante, Shakespeare, Baudelaire, etc.); and eventually the voice of the poet himself.

The title, the plan and much of the symbolism of the poem, the author tells us in his "Notes", were suggested by Jessie L. Weston's book on the Grail legend "From Ritual to Romance". J. Weston had found certain sources of the Holy Grail legend in pre-Christian myths and rituals concerning fertility. Eliot was particularly indebted to J. Weston for the North-European myth of the Fisher King. It is indispensable to know that there exists the legend of a King on his way to seek the Grail. The fish symbol is also connected with pagan fertility, deities and their rituals.

The symbolism of the poem is introduced by means of the Tarot pack of cards. Thus, we first meet the Fisher King, ruler of a waste land, on one of the Tarot cards used by Madame Sosostris in fortune telling in the first section, "The Burial of the Dead". In form of the man with three staves the reader would, in fact, find it very difficult to identify the King. Yet, in his "Notes" Eliot says to have associated "rather arbitrarily" this figure with the Fisher King. However, it is in the third section, "The Fire Sermon", that the figure reappears in its full force:

While I was fishing in the dull canal
on a winter evening round behind the gashouse. [3]

The castle of the Fisher King was always located on the banks of a river or on the sea shore. Eliot has altered the castle into the gashouse on the banks of the Thames covered with the debris left there by merrymakers and sterile, coarse lovers.

Although in pre-Christian legends fish is the symbol of fertility, Eliot uses the reference to fishing for reverse effect, as the realistic detail of the scene. Thus, the protagonist is the maimed and impotent King of the legends.

It is by no means accidental that Eliot, though in a disguised form, introduces the Fisher King already in the first section ("The Burial of the Dead"). All the figures emerging in the pack of Tarot cards have their counterparts in mythology, and thus obtain symbolic value. As shown in J. Weston's book, the Tarot cards were originally used to determine the rising of waters, the event of highest importance to the people. Madame Sosostiris, a twentieth-century prophet, has fallen a long way from the high function of her predecessors. She is engaged merely in vulgar fortune-telling. But the symbols of the Tarot pack are still unchanged and she is reading, though she does not know it, the fortune of the protagonist.

The second figure, inscribed on the cards, is that of the drowned Phoenician Sailor, the meaning of whom becomes clear in the fourth section, "Death by Water". Water here is not merely contrasted to Fire of the previous section, "The Fire Sermon", but also serves as a symbol of life and fertility as well as that of surrender, and relief through surrender. The drowned Phoenician Sailor here recalls the drowned god of the fertility cults. According to J. Weston's book each year in Alexandria an image of the head of the god was thrown into the water as a symbol of the death of the powers of nature, and that this head was carried by the current of the Byblos where it was taken out of water and exhibited as a symbol of the reborn god. In Madame Sosostiris' vulgar interpretation the card predicted the protagonist's possible death by water. Here the clairvoyant does not realize more than do the other inhabitants of the modern waste land that the way to life may be death itself.

Another character, familiar from the Tarot pack, is Mr. Eugenides, the one-eyed merchant or the Smyrna merchant. He merges fully in the fourth section, in fact, we meet him also in "The Burial of the Dead" and in the "Unreal City" of the "Fire Sermon":

And here is the one-eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something he carries on his back.
Which I am forbidden to see. [4]

The Syrian merchants, we learn from Cleanth Brooks' article [5], were along with slaves and soldiers, the principal carriers of the mysteries which lie at the core of the Grail Legends. But in the

modern world we find both the representatives of the Tarot diving and the mystery cults in decay. What the merchant carries on his back, and what the fortuneteller is forbidden to see, is evidently the knowledge of the mysteries, the secret of life.

The Hanged Man, a member of the traditional pack, Eliot explains in his "Notes", "fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer (of James Frazer's book, "The Golden Bough"), and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V" [6]. That he is hooded accounts for Madame Sosostris' inability to see him, as well as the failure of the protagonist to recognize Christ:

But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you,
Gliding, wrapt in a brown mantle, hooded.
But who is that on the other side of you? [7]

The only female figure in the pack, Belladonna, the Lady of the Rocks, comprises multiple of meanings, controversy at first sight: poisonous plant, the Italian for "a beautiful lady", an epithet for the Virgin, as well as the drug, employed to brighten eyes. In this way Eliot creates the image of woman's decay in the Waste Land.

Eliot develops the theme of sterile relation between a man and a woman in the second section of the poem ("A Game of Chess"). Alluding to Saocho's beautiful lines ("a violet hour") as a contrast, he pictures the vulgar love scene between the apathetic typist and a lusty clerk.

The narrator of the episode, Tiresias, is even more significant here. Although a mere spectator, he is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. "Just as the one-eyed merchant ... melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand, Prince of Naples ("The Tempest"), so all women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias." [8]

Hence Eliot employs Tiresias as the all-experienced interpreter of the human misadventures, represented in "The Waste Land", as the historical "expert" on the relation between the sexes.

The fact that Tiresias is made the commentator on the relation between the sexes of the scene between the typist and the clerk serves a further irony. In "Oedipus Rex" it is Tiresias who recognizes that the curse which has come upon the Theban land has been caused by the sinful sexual relationship of Oedipus and Jocasta. But Oedipus' sin has been committed in ignorance and knowledge of it brings horror and remorse. The essential horror of the act which Tiresias witnesses in the poem is that it is not regarded as a sin at all — it

is perfectly casual, merely the copulation of beasts.

The same episode in "A Game of Chess" introduces another mythological figure of great importance, Philomela who modifies the theme of non-existence of love in the waste land. Indeed, Philomela is one of the major symbols of the poem.

According to the legend beautiful Philomela was raped by King Tereus who in order to silence the girl cut out her tongue. The gods, to save Philomela turned her into the nightingale. Connecting this myth to one of the Grail stories where the rape of young maidens resulted in the curse put on the land ruled by the Fisher King, we may assume that in the poem violation of a woman serves as a symbol. It is lust and violence that have driven love out of the legendary as well as modern waste land thus making it futile. The portrayal of "the change of Philomel, by the barbarous king" [9] Is a fitting commentary on the scene which it ornaments in the poem. Attention should be paid also to the following lines:

"And still she cried, and still the world pursues,
"Jug, jug" to dirty ears." [10]

To "dirty ears" the nightingale's song is not that "filled all the desert with invidable voice" [11] — it is "jug, jug", the sounds carrying vulgar and coarse sexual associations.

The Philomela passage has another important connotation. If it is a commentary on how the waste land became waste, it also repeats the theme of the death which is the door to life, the theme of the dying god. The raped woman becomes transformed through suffering into the nightingale; through suffering comes the "inviolable voice". The thesis that suffering is action and that out of suffering comes poetry is favourite one of Eliot's.

The instances of pre-Christian symbolism in the poem are so numerous that to analyse all of them would be beyond the grasp of this article. However, its aim is merely to cover the most significant sources of Eliot's symbolism that make up the backbone of the poem and convey the central idea — the decay of the modern world.

Also, the number of authors from most various eras alluded to in Eliot's "The Waste Land" does not bear comparison with any other poets. We find echoes from books of Virgil, Homer, Sappho, Dante, Baudelaire, Verlaine, Shakespeare, Spenser etc. from majority of whom he has not merely borrowed lines but also learned something to develop his poetic expression and thought.

The evaluation of the influence of Dante, Charles Baudelaire and other poets on Eliot mainly resorts to his essay "What Dante Means to Me". It was presented by the author in form of a lecture at the Italian Institute, London, in 1950 and was later included in a volume of essays "To Criticize the Critic" (1965). Besides stating his

own debt to Dante, Eliot points to various ways in what a poet can influence another poet.

Eliot claims that his debts to other poets have been different in kind. There have been poets from whom he has consciously borrowed a line or two to adopt to another context. And then there are others that he has found especially useful when there has been some particular problem to settle, for which something they have written suggests the method.

Eliot's appreciation of Charles Baudelaire lies in the fact that he has taught him something he considers of capital importance to himself -- "a precedent for the poetical possibilities ... the possibility of fusion between the sordidly realistic and the phantasmagoric, the possibility of the juxtaposition of the matter -- of -- fact and the fantastic".[12] From him Eliot learns how to turn the material he had in form of experience from industrial cities of America into poetry. He, under the guidance of Baudelaire's method, found the source of new poetry that had been regarded hitherto as the impossible, the sterile, the interactably unpoetic. Eliot has summed up the significance of Baudelaire for himself in a few lines from "Fleurs du Mal", that has been translated as:

Swarming city, city filled with dreams,

Where the ghost in full daylight hails the passerby.[13]

Baudelaire here referred to Paris, whereas Eliot uses the same image in the first and second part of "The Waste Land" in reference to London, later implying in the last section "What the Thunder Said" that the unreal city is at the same time the symbol of a city in the Waste land:

What is the city over the mountains

...

Jerusalem Athens Alexandria

Vienna London

Unreal [14]

When Baudelaire has presented Eliot an important clue how to build up poetry out of unpoetic, Dante belongs to those great masters the appreciation of whose poetry he considers a lifetime's task. Although Eliot does not consider himself a Dante scholar, yet he regards Dante's poetry as the most persistent and deepest influence upon his verse. That influence is cumulative in kind, i.e. its domination over the poet grows year by year. When borrowing lines from "The Divine Comedy", Eliot aimed to arouse in the reader's mind the memory of some Dantesque scene and thus to establish a relationship between the medieval "Inferno" and modern life. A vivid example of it is the vision of city clerks trooping over

London Bridge from the railway station to their offices. The scene immediately evokes the reflection "I had not thought death had done so many".[15] The line cited by Eliot alludes to a scene in "Inferno" where Dante just inside the gate of Hell meets a crowd of those who on earth "were neither rebels nor faithful to God, but were for themselves"[16] and, consequently were unacceptable both to Heaven and to Hell. They exemplify the secular attitude which dominates the modern world. The line mentioned above is immediately followed by another line from "Inferno" which brings to the reader's mind the people who had lived virtuously but who died before the proclamation of the Gospel, the unbaptized who were condemned to Limbo without pain, but also without hope of salvation, uttering "sighs which caused the eternal air to tremble" or in Eliot's alteration "sighs, short and infrequent". [17] They form the second of the two classes of people who inhabit the modern waste land — those who have no knowledge of faith and whose life therefore is in reality a death. "So far as we do evil or good, we are human, and it is better in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least we exist", Eliot has said.[18]

The Dante and Baudelaire references here come to the same thing as the allusions to the waste land of the medieval legends, and these various allusions, drawn from different sources enrich to comment on the modern city so that it becomes "unreal" on a number of levels: as seen through "the brown fog of a winter dawn", as the medieval waste land, Dante's Limbo and Baudelaire's Paris are unreal.

While estimating the influence of various authors to Eliot's poetry, we make no attempt to give an objective evaluation of the world literature but rather to emphasize his preference, his individual taste that "begins and ends in feeling". There are authors who have affected Eliot most deeply, the most significant sources of his symbolism that make up the backbone of the poem and convey the central idea — the decay of the modern world.

REFERENCES

1. Seldes G. T.S. Eliot Studies in "The Waste Land" / Ed. by Bradley Gunter. — Ohio: Columbus, 1971. — P. 9.
2. See Eliot T.S. Notes on "The Waste Land" // The American Tradition in Literature / Ed. by Sculley Bradley et al. — Crossel and Dunlap, 1974. — P. 1441.
3. Eliot T.S. The Waste Land // The American Tradition in Literature / Ed. by Sculley Bradley et al. — Crossel and Dunlap, 1974. — P. 1449.
4. Ibid. — P. 1444.
5. Brooks C. The Waste Land: Critique of the Myth // Studies in "The

- Waste Land" / Ed. by Bradley Gunter. — Ohio: Columbus, 1971. — P. 51.
6. Eliot T.S. Notes on "The Waste Land". — 1974. — P. 1443.
 7. Eliot T.S. The Waste Land. — P. 1456.
 8. Eliot T.S. Notes on "The Waste Land" — P. 1450.
 9. Eliot T.S. The Waste Land. — P. 1446.
 10. Ibid.
 11. Ibid.
 12. Eliot T.S. To Criticize the Critic and Other Writings. — London, 1965. — P. 126.
 13. Eliot T.S. The Waste Land. — P. 1444.
 14. Ibid. — P. 1456.
 15. Ibid. — P. 1444.
 16. Seldes G. — Op. cit. — P. 43.
 17. Eliot T.S. The Waste Land. — P. 1444
 18. Seldes G. Op. cit. — P. 44.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ НА ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И СИМВОЛЫ В ПОЭМЕ Т.С. ЭЛИОТА "БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ"

Т. Ауни, И. Ныгель

Резюме

В статье рассматриваются соотношения литературы и мифологии в поэме Т.С. Элиота "Бесплодная земля". В поэме нашли выражение три точки зрения: раннехристианские легенды, поэмы прошлого и самого автора. Более подробному анализу подвергнуты две первые точки зрения.

МАДАМ ДЕ СТАЛЬ О ЖАНРЕ КОМЕДИИ (О национальном облике комического)

Лариса Вольперт
Тартуский университет

Эстетические взгляды мадам де Сталь изучены основательно [1]. Однако ее концепция "национального" по отношению к жанру комедии не привлекала внимание исследователей. Между тем она была одним из первых европейских теоретиков искусства, стремившихся преодолеть космополитизм поэтики классицистов (Аристотель, Гораций, Буало) по отношению к жанру комедии. В ее глубоко новаторской работе "О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями" ("De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales", 1800), идеи которой будут в дальнейшем развиты в ее книге "О Германии" ("De l'Allemagne, 1809), предлагалась оригинальная концовка понятия чувства юмора как национальной категории. Связывая специфику чувства юмора каждого народа с особенностями национального характера, она определяет этот последний не мистическим "народным духом" (теория "корней" немецких романтиков), а вполне конкретными географическими, историческими и социальными факторами: "Что такое национальный характер, как не результат учреждений и обстоятельств, которые воздействуют на судьбу народа, на его интересы и привычки?" [2].

Специфику понимания категории "комического" разными народами де Сталь связывает со своей концепцией "северных" и "южных" культур. Являясь наследницей Монтескье, она, однако, избегает вульгарно-материалистической аргументации автора "Духа законов", для нее важнее не реальная, но духовная пища, воздействие климата и пейзажей на психику народа. Обилие солнца, яркие пейзажи формируют жизнерадостное мироощущение южанин, их большую склонность к веселью, сумрачные пейзажи заставляют северян устремляться к меланхолии, уменьшают склонность к развлечениям. Но де Сталь не рассматривает понятия "северной" и "южной" культур как раз навсегда данные и неподвижные; в связи с этим и национальный характер не остается для нее величиной постоянной, он меняется под влиянием исторических обстоятельств: "Национальный

дух зависит преимущественно от религии и закона" (с. 242). Поэтому и чувство юмора, одно из проявлений национального характера, она также рассматривает диалектически, как подвижное и меняющееся в зависимости от условий материальной и духовной жизни народа. Отражением изменчивости национального характера становится для нее литература, самые различные жанры, в первую очередь таким зеркалом становится роман, но и комедия может быть рассмотрена, на ее взгляд, под этим углом зрения. Каждый народ шутит "по-своему", острит "по-своему", воспринимает комическое "по-своему", и лучшими выразителями своеобразия чувства юмора каждой нации, на взгляд де Сталь, являются писатели: "Литераторы разных стран шутят по-разному, и ничто так не помогает понять нравы нации, как излюбленные шутки ее писателей" (с. 206).

Ее концепция "комического" и "комедии" — своеобразный синтез классицистических понятий и новаторских воззрений романтиков. Универсализм понятий "вкуса" и "меры" сближает ее с классицистами. В оценке каждой конкретной шутки, на ее взгляд, необходимо руководствоваться правилами вкуса, характерными для всех цивилизованных народов: "... хотя автору комического произведения одобрение соотечественников важнее, чем сочинителю философского трактата, шутки, как и все прочие плоды ума человеческого, должны удовлетворять всеобщим правилам вкуса, верным для всех наций" (с. 206). При этом успех комического гения она, вслед за Гольдони и Вольтером, связывает с проблемой рецепции, уровнем эстетической воспитанности нации: "Умно пошутить может всякий остро слов, но для создания настоящей комедии необходимы гений одного человека и вкус многих" (курсив мой. — Л.В.) (с. 206).

Свои взгляды на комедию де Сталь демонстрирует на сопоставительном анализе английского и французского варианта этого жанра. Утверждение принципа национальной самобытности сближает ее теорию со взглядами романтиков на комедию, в частности, с теорией Августа Шлегеля. Однако, в отличие от последнего, она связывает специфику английской и французской комедии во многом с особенностями общественной жизни этих стран. Так же как причину создания реалистического позитивного романа именно в Англии она объясняет состоянием общественной жизни в стране, уровнем свободы, духом трезвости англичан, де Сталь мотивирует и своеобразие английской комедии: "В большинстве своем англичане — люди практичные, деловые и ищут удовольствия лишь для того, чтобы отдохнуть от дел; и вот, как человек усталый и голодный рад любому кушанью, человек, долго и напряженно трудившийся, согласен на любое развлечение" (с. 207). При всей прямолинейности наблюдения, оно

ценно новаторским стремлением связать особенности английского комического театра с потребностями зрителя. Такой подход впоследствии разовьет Стендаль в трактате "Расин и Шеспир" и И. Тэн в "Истории английской литературы".

Противопоставляя утонченность юмора французов грубоватой примитивности смеховой культуры англичан, де Сталь ищет объяснение этому феномену в особенностях склада жизни британцев. Давящий пуританизм, удушающий всякое истинное веселье, строгость нравственных правил семейной жизни, на ее взгляд, почти сводят на нет шанс появления в английской литературе истинно остроумной комедии: "Жизнь в четырех стенах, суровость религии, преданность солидным занятиям, унылый климат нередко поселяют в сердцах англичан скуку, и именно по этой причине ум их не удовлетворяется развлечениями утонченными" (с. 207).

Вслед за Гольдони и Вольтером высшим достижением жанра комедии она считает комедию характеров и пытается прояснить условия, необходимые комическому гению для изучения характеров. И эта возможность поставлена ею в зависимость от общественной жизни: по ее мнению, изучать характеры можно только в обществе, где есть оживленная светская жизнь, широкое общение, культура светской беседы. "Чтобы развить свой комический гений, сочинитель должен много бывать в свете, добиваться светских успехов и узнать как на собственном, так и на чужом опыте, что такое тщеславие, с его бесчисленными смехотворными уловками и потребностями" (с. 207), — пишет она. Тот факт, что англичане живут замкнуто, лишены возможности узнавать разнообразные характеры, — одна из причин, на ее взгляд, отсутствия у них комедии характеров. Она убеждена, что именно светское общение, требующее такта, остроумия, умения поддерживать верный тон, — лучшая школа для комического гения: "Посредника между семьей и обществом, именуемым светом, у них, пожалуй, нет вовсе, а ведь, что ни говори, именно в этом легкомысленном кругу воспитываются тонкость и вкус" (с. 207).

По де Сталь, комедия характеров может возникнуть только при условии постижения комедиографом именно специфики национального характера. Она находит два объяснения тому факту, что в Англии комический поэт не стремится раскрыть национальный характер: прежде всего неправильно повялая гордость (они, подобно римлянам, не желают выставлять на посмеище собственные нравы) и второе — щепетильность в изображении мира семьи ("глубоко чтя чувства, служащие залогом семейного счастья, они не желают выставлять их напоказ на театре") (с. 208). Успех жанра комедии она вообще ставит в зависимость от умения смеяться над собой, французы, по ее мнению,

вполне обладают этим качеством, "они охотно смеются над собой" (с. 208), делают это со вкусом и талантом, а англичане, на ее взгляд, не любят и не умеют смеяться над собой. Утверждая, что для зрительского восприятия важно ощущение грани между грубым смехом, столь любимым чернью, и тонким юмором, де Сталь уверяет, что англичане умеют извлекать комический эффект лишь из преувеличений, нисколько не заботясь о правдоподобии ситуаций и характеров.

В оценке английской комедии де Сталь явно не объективна, пристрастна и оказывается в затруднительном положении: она же не может не признать обаяния комедии Шекспира и редкого, блистательного таланта Шеридана. Однако комический театр Шекспира она обходит молчанием, ее интересуют только его трагедии; что же касается театра Шеридана, то она вынуждена признать, что в его пьесах "едва ли не каждая сцена блещет остроумием и оригинальностью" (с. 210). В ее глазах, феномен Шеридана — лишь исключение, подтверждающее правило. В творчестве этого комедиографа де Сталь находит подтверждение своей излюбленной мысли, что одной игрой ума, остроумными софизмами высокого комизма не добиться, нужен особый талант, искра божья: "Напрасно селятся они (комические поэты. — Л.В.) заменить этими потугами ума ту невольную легкость и гибкость, тот печальный блеск, какие приходят к поэту сами собой, по вдохновению" (с. 209). Она делает попытку раскрыть самую природу вдохновения комического гения, утверждая, что одного интеллектуализма мало, т. к. искусство смеха "естественное и загадочное, оно внятно разуму, но разум сам по себе бессилен овладеть им; тут требуется некая электрическая сила, рождаемая духом нации" (с. 209).

Для пояснения своей мысли писательница предлагает сопоставительный анализ двух манер смеха, двух типов юмора — английского и французского. По ее мнению, та меланхоличность, которая вообще свойственна "северным" народам, не оставит англичанина даже в момент создания комедии: "в веселости англичан много утрюмства и, я бы даже сказала, печали; он смешит вас, но самому ему вовсе не смешно. Видно, что он берет за перо в мрачном расположении духа, и, хотя он намеревается вас повеселить, смех ваш едва ли не раздражает его" (с. 210).

Разница в характере английской и французской комедии во многом определена характером зрителя, его способностью к веселью, его восприимчивостью к комическому. Выступая как теоретик-новатор, де Сталь отказывается от имманентного анализа комедии и изучает триаду — зритель — комедия — зритель, раскрывая взаимозависимость трех звеньев цепочки: "У

англичан даже в шутках сквозит мизантропия, а у французов — общежительность; английские комические сочинения следует читать в одиночестве, а французские производят тем большее впечатление, чем обширнее круг слушателей. Английская веселость почти всегда заключает в себе философский и нравственный урок; французская, как правило, не имеет иной цели, кроме самого веселья" (с. 210). Справедливо полагая, что всякий дидактизм противопоставлен веселью, прямая мораль убивает смех, она не различает разные типы комедии, сосредоточивает внимание лишь на театре Конгрива, что приводит к несколько искаженному представлению. Справедливости ради заметим, что в жанре романа она признает за англичанами полное владение смехом: "Полное представление об английском юморе дают сочинения Филлинга и Свифта, романы о Перегрине Пикле и Родрике Рандоме, а особенно произведения Стерна" (с. 210).

Де Сталь ставит чувство юмора в зависимость от практического трезвого сознания нации, последнее свойственно англичанам и отсутствует у французов. Истинное остроумие, на ее взгляд, — искусство опущенной промежуточной детали, которую требуется восстановить самому, а англичане стремятся непременно все до детали разъяснить: "они убеждены, что их услышат, только если они будут кричать во все горло, и поймут, только если они выскажут все до конца" (с. 211).

Французский национальный характер де Сталь изучает в связи с политической историей Франции и в какой-то мере ставит в зависимость от нее чувство юмора французов. В главе с примечательным названием "Почему французская нация превосходит изяществом, веселостью и безупречностью вкуса все остальные нации" светскость и общительность французского дворянства она объясняет спецификой его положения при дворе: щепетильное чувство чести, выгодно отличавшее привилегированное сословие, заставляло дворян скрывать свою покорнейшую преданность королю под маской независимости" (с. 244).

Писательница предлагает своеобразный взгляд на французский абсолютизм, анализируя эту форму правления с неожиданной стороны: воздействие на выработку утонченности и изящества в отношениях между людьми. Она раскрывает сложность положения придворных, которые стремились сохранить в отношениях с повелителем рыцарский дух: "... поработанные, но не теряющие достоинства, они старались гнуть шею, но не подличать. В их положении изящество было, можно сказать, насильственной мерой; только оно помогало выдать вынужденную покорность за добровольную" (с. 245).

Рассматривая взаимоотношения короля и придворных с другой точки зрения, чем ее учитель Монтескье (тот исследовал

“чувство чести” дворянина), она старается показать, сколько осторожности и такта требовалось от обеих сторон: “король обязан был уважать некоторые неписанные права и пренебрегать другими, писанными” (с. 245). Сочетание деспотизма и свободы во французском способе правления было, на ее взгляд, сложным и утонченным и вырабатывало не просто этикетное поведение, а особого рода виртуозность реакции: “Когда правительство действует достаточно умеренно, чтобы подданные могли не опасаться жестокостей, и достаточно самовластно, чтобы все должности и блага распределялись исключительно по его прихоти, все, кто претендует на какие-либо знаки отличия, должны сохранять достаточное присутствие духа, чтобы вести себя любезно, и выказывать достаточную ловкость, чтобы их легкомысленное обаяние приносило нешуточные плоды” (с. 245).

Но де Сталь, эту гибкость в обращении, изящество, остроумие и такт должны были усвоить и французские писатели, так как литература — конденсатор нравов, потому они “понимали и рисовали человеческие характеры лучше, чем литераторы любой другой нации” (с. 247). Французские комедиографы XVII в. должны были обладать изяществом мысли и слога, а также остроумием и чувством юмора, в их творчестве конденсировались лучшие достижения смеховой культуры французов: “чистый слог и безупречный вкус сохраняются лишь стараниями узкого круга выдающихся людей, получивших блестящее воспитание либо одаренных блестящими талантами” (с. 248).

Таким образом, хотя мадам де Сталь и несколько схематизирует, подчиняя свои взгляды на комедию излюбленной мысли о связи литературы с общественными установлениями, однако значение нового подхода велико и конструктивно, он станет важным импульсом в изучении национального характера литературы в дальнейшем для Стендаля, Сент-Бёва, И. Тэна.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Госпожа Сталь, мыслитель переходной эпохи. Спб., 1902; Николюкин А. Литературные взгляды де Сталь в ее ранних произведениях // Научные труды высших учебных заведений Лиг. ССР. — Вильнюс, 1963. — Литература. V.; Заборов П.Р. Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX в. // Ранние романтические веяния. — Л., 1972; Sorel A. Madame de Staël. — Paris. 1980; Longchamps F. Les œuvres imprimées de Madame de Staël. — Genève, 1949.

2. Жермена де Сталь. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. — М., 1989. — С. 242. / Перевод В.А. Мильчиной (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы).

MADAME DE STAËL SUR LE GENRE DE LA COMÉDIE (L'aspect national du comique)

L. Volpert

Résumé

L'analyse de la liaison entre les catégories du "comique" et du "national" par rapport à la comédie, fait par M-me de Staël dans son livre "De la littérature" aide à restituer le caractère national des belles lettres anglaises et françaises. Sa conception des littératures de Midi et de Nord contribue à montrer le reflet dans le genre comique des traits spécifiques des mœurs et de l'humour des Français et des Anglais.

CHARLES TOMLINSON: POET AND THINKER

Nina Diakonova

Leningrad Herzen Pedagogical Institute

In the last three decades his name has become increasingly important. No survey of English later 20th century literature is feasible without more or less detailed remarks on his contribution to the poetry of his country. What Tomlinson has to say is both very English and cosmopolitan — something that sets up values universally valid and welcome. It is therefore a pity he is so little known in our part of the world. To make up for this undeserved neglect is the purpose of the present paper.

* * *

In an interview with Alan Ross, a well-known present day critic, Charles Tomlinson definitely rejected all notions of politically committed poetry. He quoted a friend of his who had said: "If you decide to write poetry, then you write poetry, not something that you hope, or deceive yourself into believing, can save people who are suffering" [1]. He added that "what people understand by "political poetry" usually means urging liberal sentiments that your audience agrees with anyway — knowing in advance what it is your poem has to say ..." Now though as the poet rightly pointed out, he had repeatedly written about political situations, he firmly believed that "the measure of these poems oughtn't to be that they're committed to political reality ... but whether he had preserved the language there in which such things can be written of" [2].

This is an important statement. Being interpreted, it means that Charles Tomlinson is scrupulous honesty forbids him to draw any advantages from political creeds and urges him to rely solely on literary merit, on the consistency of poetic language and idea. Poems like "Up at la Serra", "Constitution Day", "Prometheus", "A Dream", "Charlotte Corday", "Marat Dead", "For Danton" certainly give us an insight into the author's way of thinking but they do not lead up to straightforward declarations of political intentions. How would that be possible for one who confesses to doubt, misgiving and says that his own lips can be trusted only when they utter "I do not know" ("A Self-Portrait: David")? Obviously,

tyranny, cruelty, fanaticism are Tomlinson's pet aversions, while enlightened kindness and mutual understanding among individuals and nations the only conceivable counterbalance, but all of this is rather implicit than explicit.

Charles Tomlinson's carefully emphatic manner, his vast erudition, the breadth and variety of his interests mark him out as a scholar who has made reflection and study the mainstay of his existence. This is all the more striking as he is a self-made man whose background was working-class, whose early years were spent in the cramping conditions of a drab industrial city (it actually was Stoke). He broke away from his early surroundings by doing well at school, made it to high school and, later, to the University. Alongside scholarship young Charles cultivated love for and knowledge of the countryside that was to count for so much in his poetry. Since 1968 he has been Professor of English at Bristol University. With his wife and two daughters he lives in a cottage in a green valley in the vicinity of Bristol. He is a great traveller and has written a good many poetic descriptions of the various places he visited and stayed at in Europe and America. Tomlinson's excellent knowledge of languages, especially French, Spanish and Italian, naturally suggested a study of poetry outside England, and, as naturally, — translations of verses representing numerous and various nations. In 1983 Oxford University Press published a volume of Charles Tomlinson's "Translations" from Tyutchev, Khodasevich, Machado, Vallejo, Paz, Apollinaire, Leopardi, and others. In his Russian translations — the only ones I feel competent to discuss — he was helped by his friend and well-known scholar Professor Henry Gifford. Between them they achieved a most delicately careful rendition of the original, its inner depths and overtones. The only objection that could be made would be concerned with the poet's using *vers libre* to render the rhymed verse of Tyutchev and Khodasevich.

Vers libre is Tomlinson's favourite instrument, giving him the naturalness and freedom he feels inherent to the language of poetry (in one of his poems called "The Chances of Rhyme", after many a witty thrust at its limitations and artificiality, the author ends up with "Let rhyme be my conclusion" — rhyming it with "confusion"). This is very far from being a merely formal device: devoting his poetry first and foremost to discovery, investigation, research, to a close study of the world without and within, of the world of nature and the world of man ("a composite human-natural world"), Charles Tomlinson needed a subtle, informal measure, suggesting reflection and conversational ease. He thought of his poems as "a kind of religious poetry — a finding ... of openings through place into mystery" [2].

As is clear from the context, Tomlinson does not mean the

dogmas of any religion but just apprehension of the unknown and mysterious behind the obvious and factual. The mind, Tomlinson says, is "a hunter of forms: / Finding them wherever it may — in firm / Things or in frail, in vanishings" ("Mistlines") [3]. The poet rather suspects that "The mind too eagerly marries a halftruth" (*Tiger and Skull*) and is therefore scrupulously careful about general statements trying to come to the full truth (as far as it is approachable) by ever watchful observation. Only then can he say: "The mind, that rooted flame / Reaches for knowledge as the flame for hold / — For shapes and discoveries beyond itself" ("Flame").

That investigating, searching quality of the mind is in Tomlinson's poetry first and foremost directed upon the natural world, reaching far beyond that on his own country. "His poetry is full of vistas, prospects, tunnels ... images for the self's entry into further lengths ... of visions" [4]. The intensity of concentration on things of nature is enhanced by love of painting and by considerable achievement in that field. In fact, Tomlinson started painting as early as 1948, and this proved to be as considerable stimulus to his poetry, suggesting more and more sensuous exactness and concreteness.

In Charles Tomlinson's presentation of nature two aspects really make one — the physical actual aspect and the life it has in the mind of man. His landscapes and city-scapes are innumerable and infinitely varied, from the green valleys of England to arid desert zones. Love of his own land does not prevent him from drawing inspiration in other countries and familiarising himself with their natural and social life in a way that made it easy for him to use it in his poetry. His manner of treating natural phenomena, while going back to the romantics' preoccupation with nature and adopting something of their philosophy of her workings, radically differs from theirs in utter lack of sentimental idealization and high flights of rhetoric. Thus, in a poem briefly and baldly called "Landscape" Tomlinson writes:

Rock and precipice,
More time than stone, this
Timeless matter,
.....
Immensity reposes here.

Rock over rock,
Rocks over air.
The world's manifest
As it is: a sun
Immobile, in the abyss.

Concrete imagery, detached philosophical thinking and emotion are one.

In describing a dreary Mexican landscape the poet in his "mind's embrace" compares it with these of his native land and the two different pictures become "sandgrains crystalline in the mind's own sun" ("A Sense of Distance"). Contemplation of "relations and

contraries", between inner and outer, the human and the non-human [5] leads up to a generalized statement.

With Charles Tomlinson description never grows into description for description's sake. It is the subject for meditation, analysis, juxtaposition, irony, premeditated play on ideas. Thus in "Le Rendez-Vous des Passages" "The promenade, the plage, the paysage / all met somewhere / In the reflection of a reflection / in mid-air" / to emphasize the sophisticated irreality of time, "suspended / among the overlapping vistas / of promenade, plage, paysage" /. Words French and English, things material and immaterial are all blended in the uncertainty of poetic vision, where dreams inwards and dreams outwards keep a careful balance and only gradually come to draw the line between "what is dream and what is real" ("Variation on Paz").

The very process of both the intermingling and separation of dream and reality, the mystery of the birth of art in, out and through nature is triumphantly brought home to the reader in "Nature Poem". The simplest "stirrings and comminglings" of nature recall "The ways a poem flows, they ask to be / Written into a permanence". The interest lies both in what the world of nature does to man and in what he makes of it. The manner is impersonal, lacking in My-soul-is-dark statements, analysis takes the place of confession, "putting aside the more possessive and violent claims of personality", as Charles Tomlinson puts it in the Preface to his "Collected Poems" [6].

There is profound modesty and shrinking from free display of self in Charles Tomlinson's reflections on "How to speak with the dead / so that not only / our but their / words are valid" ("In Memoriam Thomas Hardy"), "Charles Tomlinson's theme is not self and its emotions but the reality that exceeds but includes man, the reality of nature and of history and of man's accommodations with its poetry, for him, is exploration by the senses and the mind of the world before them. Self is discovered in the "act of attention" (Lawrence's phrase) to what is not self" [7]. Like his favourite painter Cézanne, he could have said: "The landscape thinks itself in me, and I am its consciousness" [8]. After telling his reader of the influence the "single landscape" of his native Stoke had upon him Tomlinson winds up: "This place, the first to seize on my heart and eye, / Has been their horn-book and their history".

Nature becomes part of the inner world of the artist and part of his philosophy which, in an undemonstrative reserved way is of primary importance in Tomlinson's poetry. Just where his thought seems most individual, it is really widely generalized. His short poem "In defence of Metaphysics", e.g., gives a philosophical interpretation of the contrast between man and stone, sees the latter as a "milestone

between two infinities", as death that uncovers limits. In "Nothing: A Divagation" he attempts to analyse what does not really lend itself to analysis i.e. clarity: "There are in lucidity itself / Its crystal abysses / Perspective within perspective". What seems "nothing" is really full of significance and open to question.

An instance of a miniature philosophical disquisition is to be found in "Praeludium", ironical, erudite and suggestive. On another occasion Tomlinson presents an argument on the nature of perfection, only to recognize that we cannot know it until it is gone ("The Perfection", "Rhymes"). Questioning, probing, testing an infinite variety of ideas the poet endeavours to find an answer to the question "What do we see / in the perfect thing?" ("Images of Perfection"). He arrives at the conclusion that anything becomes the starting-point for a higher understanding "For everything we see / Teaches the time that we are living in" ("Poem for my Father").

That alertness and intensity of thought endeavouring to discover things quite to the core, to draw a lesson from the infinity of the tiniest processes around us goes together with the striking originality of Tomlinson's poetic vision. This is what makes his poetry truly stimulating. A striking example is his description of a great fallen tree ("The Scar"). As it lies on the ground, the white cleavage gleaming along the trunk with "tall and final whiteness" ... / "You would swear that through the shuddered trunk / Still tremors the memory of its separation" and next to it "the living tree seems dead". This unexpected juxtaposition of life-in-death and death-in-life is startling, and makes us realise how much of our sense of outward things can be taught by the poet.

Another instance of that originality of vision is the poem "On a Mexican Straw Christ" where the pitiful straw figure of Christ becomes a comment on the Man-God of Gospel, a desperate denial of the belief inspiring the famous words "I am the Resurrection and Life". Like "Fire in a Dark Landscape" — the heading of another of Tomlinson's poems — his verse "challenges the memory / To reveal itself, in an unfamiliar form ..." /.

One of the important ways leading up to the reader's ability to benefit by the unfamiliarity of the author's vision is his powerful sense of everlasting and all-embracing change. As Charles Tomlinson puts it in his essay on contemporary poetry, "anyone attempting to write on the poetry of today must inevitably feel the shifting of the ground under his feet" [9]. The rapidity of change, though often disconcerting, is rewarding, in its capacity of enabling a poet with a proper sense of it to present new aspects of what to be common knowledge. Even in watching so unexciting a thing as the flight of a crow the onlooker, via Tomlinson's verse, cannot escape excitement as he sees that "insolence transfers to wing-tip" / and the action

wears an ease that's merciless / all back assumption, / mounting liteness" ("The Crow").

Even the reflection of streets in the canal is transformed by the velocity of the motion that "spreads them rippling" until "the blank brink / concludes them without conclusion" ("Canal"). The very mood; the intonation of a poem are sometimes entirely dependent on the effect of motion and changes as the poet renders "A just-on-the-brink-of-snow feel, / a not quite real access of late twilight". ("In Winter Woods. 1. Snow Sequence").

Dynamical, changeful are the details that colour a good many of Tomlinson's descriptions. One would have liked to quote many poems aptly illustrating the law of change and the difference it makes. The heading of one of "Two poems on Titles proposed by Octavio and Marie José Paz — La Promenade de Protée" — well expresses this law of Tomlinson's poetry, where "changing, he walks the changing avenue." Or else: "We change our opinions / With the changing light." A clear and keen sense of change is the only way to truth, is truth, while "a static instance is therefore untrue" ("Sea Change"). According to Tomlinson, silencing movement, they withdraw life ("Through Binoculars").

The law of change as stated in ever so many of Charles Tomlinson's poems naturally connects with notions of development as a process involving contrasting, contradictory stages and phenomena. "At the end of an unending war: / Horizons abide the deception / Of the sky's bright truce. But the dispersals have begun" ("Urlicht"). Being — and denial of being are brought close together: "That which we were, / Confronted by all that we are not, / Grasps in subservience its replenishment." ("The Atlantic").

The contradictory nature of perception, its relation to reality with its usual opposites figures widely in Tomlinson's poems: "After inversions and divisions, doors / That no keys can open, cornered conceits / Apprehensions, all ways of knowledge past" ("Glass Grain"). Abstract notions become the expression of concrete things. Past, present and future interact and make part of violent change, outward and inward. Thus in "A Prelude", "Futurity open-handedly leans to the present" and accounts both for change and invariability. A play of opposites, darkness — "and the sun of an unfinished summer" ("The Shaft"), live a complex life in the world of Tomlinson's poetry.

The poet himself formulates his "Aesthetic" — the title of an earlier poem — "Reality is to be sought, not in concrete, / But in space made articulate: / The shore, for instance, / Spreading between wall and wall; / The sea-voice / Tearing the silence from the silence".

The function of poetry, then, is to achieve truth by catching up with the elusive nature of things. In the "Art of Poetry" Tomlin-

son formulates the difficulties besetting a conscientious writer torn between the conflicting dangers of exaggeration — to improve the truth — and stating it too baldly, so as to reduce it to “merely that”, to “Observation of Facts”, as Tomlinson calls another of his poems. “Art exists at a remove”, he somewhat aphoristically stated (“Distinctions”). “Distrust / that poet who must symbolize / your stair into / an analogue of what was never there, / Fact / has its proper planitude / that only time and fact / will show, renew” (“The Farmer’s Wife: at Fostons Ash”). Again and again, as in “Poem” (It falls onto my page like rain”) and in “Ars Poetica” the poet endeavours to define the mysterious process of creation; it implies, he says, both taking in the messages of nature and being ready to pay the highest price, in happiness and life itself, to interpret these messages.

Accordingly, Tomlinson’s poetry is generally studiously simple — and profound, giving the bare facts of life — and their interpretation in the light of the wisdom and culture of centuries, not to say millennia. It is an intellectual appeal to emotion. The author refers to an awesome variety and number of names, including those of artists (Cézanne, Van Gogh, Constable, Correggio), poets and writers, old and new (Homer, Aeschylus, Sophocles, Milton, Johnson, Goethe, Byron, Tennyson, Ruskin, Heine, Baudelaire, Mallarmé, Leopardi, Dostoyevsky, Longfellow, Apollinaire, Rilke, Blok, Pasternak), philosophers (Descartes, Kant), composers (Beethoven, Liszt, Bruckner, Wagner, Skryabin), politicians (Lenin, Trotsky, Stalin) and ever so many more, in all conceivable fields of knowledge and art.

This array of names, impressive even when incomplete, widens the context of Tomlinson’s poetry and places it on a truly international basis. The latter is emphasized by the extraordinary breadth of the poet’s geography, including practically all continents and countries, especially Spain, Italy, Mexico, USA, Hungary and, of course, invariably England, and paying a tribute to each national culture and by force of imagination transforming the best of each into a “Musée Imaginaire”, a store-house of intellectual and artistic treasures. The scope of Tomlinson’s poetic world is all the larger as it is at once urban and rural, attending to the noise of great cities, only second to the grander symphony of country life.

The wide range of the poet’s thought is also broadened by its capacity for taking in minute, tiny things, the seeming nothings of everyday existence — the crow “rocking at a vantage clumsily” (“The Crow”), The weathercocks (title of one of the poems), an amputated tree with leaves on it “that pierced the air / with crumpled wedges” (“The Tree”), the thread of gossamers that webbed across the gold haze of autumn (“The Gossamers”), “One Day of Autumn”, “In October”, “In March”, even “The Door”, “its one / face turned to

the night's / downpour and its other / to the shift and glisten of firelight".

The world of little things all the more deepens and enlarges Charles Tomlinson's world as it occasionally appears to be touched by tragedy. A tragical outlook is voiced in "Prometheus" with its key phrase "We have lived through apocalypse too long." The poem is a bleak review of recent history and its false political assumptions: "Scriabin, Blok, men of extremes, / History treads out the music of your dreams / Through blood." Despair of politics grows into "despair of Eden" ... There is no / Bridge but the thread of patience, no way / But the will to wish back Eden, thus leaning / To stand against the persuasions of a wind / That rings with its meaninglessness where it sang its meaning" ("Eden").

Despair alone seems to the poet capable of creating "images commensurate and durable" ("Maillol"). Describing the damned, "overflowed in liquid disorder", Tomlinson winds up: "Hell / Is the fulfilment which stifles their desire / By granting it" ("Cast Judgement"). Tragedy here goes hand in hand with bitter irony. His poems sometimes become an "Anecdote", a mocking fable ("Theory of Regress", "portrait of the Artist I"), where a false prophecy of a great future for a boy made in a tram only resulted in one prosaic fact: "The tram-lines were dragged up the very next years." Different levels of irony also colour the poems about "The Rich" ("they so resemble the rest / of us, except for their money") and "Beethoven attends the C Minor Seminar", with the great name appearing in a deliberately ridiculous context.

Irony is inseparable from, indeed, sometimes identifiable with, humour. There is plenty of it in poems about travels, in the deliberate doggerel of "Chief Standing Water" or "Las Trampas USA". Practically, there are humorous poems in almost all the collections of poems Charles Tomlinson published. Humour is often introduced as an element of parody. This is typical of modern sophistication, when poetry is not only a poet's reaction to life, but a reaction to the unlovely (or too lovely) ways it is portrayed in contemporary fiction or verse.

Examples of that device are too numerous to bear enumeration. An excellent example is "The Bells: A Period Piece" with an epigraph from Poe to point the way to slow-thinkers. It starts with an appropriate appeal to Poe's famous bells: "Hygienic bells, pale / Galilean bells (O what a wealth / Of melody!) — the lingering / Aftertone of all that sullen, moneyed harmony" ... Words insultingly prosaic (Hygienic), mocking oxymorons (moneyed harmony) are there to bring home the traumatic contrast between the lofty world of romantic poetry and the dreary and ugly prose of today.

Another example could be "Rhenish Winter", a montage after

Apollianire" (perhaps, also reminiscent of T.S. Eliot's famous technique), where the clap-trap of familiar talk contrasts with the tragic finale. And, *pour la bonne bouche*, an instance of light-hearted burlesque of all the outworn operatic clichés in "A Night at the Opera", where all characters turn out to be somebody else and prove very much alive though long (and hopefully) were believed to be dead.

Parody with Charles Tomlinson is not aimed at the author whom he burlesques, but at reality that seems unspeakably grotesque, or stupid, or absurd when rendered after the manner of grand, old masters. This is true both of "The Bells" and "Lines Written in the Euganean Hills". In the latter Shelley is appealed to only to emphasize the aftermath of "two wars and the mathematic of the humanist".

The title is really a quotation, ironical in the given context. Ironical quotations are often introduced by Charles Tomlinson with the view of strengthening the effect of parody. Some of the quotations remain intact, some are comically disfigured. Thus, the first words of Keats's famous apostrophe to Autumn ("Season of mists") are followed by "migraines" and "rich catarrhs" and Autumn is announced as unwelcome: "Pipes in the public library throbbed and hissed / Against your advent" ("Portrait of the Artist, II").

In the iconoclastic freedom of "Praeludium" the banal quotation from Tennyson ("The splendour falls") tells us more than any declarations could of how far things have moved from times when "splendours" of that sort were appropriate. This is followed by defiantly ill-assorted quotations from Nietzsche, Mallarmé, Baudelaire and closes with Verlaine's much quoted appeal: *De la musique avant toute chose!*" (in another poem of the same cycle this line is distorted into "*De la fumée avant toute chose*"). Hackneyed quotations like the "unlettered muse" from Thomas Gray's famous elegy occur again and again to bring out, by contrast, the unconventional nature of Tomlinson's aesthetics, of his poetic language.

A study of the poet's linguistic peculiarities could only be the result of special research. For the purpose of the present paper it is enough to say that the language of Tomlinson, though very modern and unmistakeably end-of-the-20th-century has absorbed fine classical traditions, the achievements of centuries of European poetry. Simplicity goes with ironical exuberance, ordinary statement with mock exaggeration and phantastic tropes, "Englishness" with abundant use of foreign words and phrases, aphoristic clarity with great complexity of metaphorical thought and expression.

Unfortunately, only a few examples can be cited here. Here is an example of severest economy. "White, these villages. White / their churches without altars. The first snow / falls through a grey-white sky / and birch-twig whiteness turns / whiter against the grey" ("In

Connecticut"). Plain elements of description as often as not give rise to the language of philosophy as in the poem on "Appearance", with its "meeting of expectations with appearances", with "a flight of distances, suddenly stilled" and "Hills drawing us to a reciprocation" (Cf.: "he began to see fields as arguments" — "Comedy").

The art of combining two most usual, most common words into a striking metaphor, such as "face at a threshold" ("Against Portraits") or "the dust of abolished streets", "the landlocked angles of a stale geometry" ("At Saint Mary's Church") is one of Charles Tomlinson's chief characteristics. The unusualness of these combinations is supported by the poet's obvious leaning towards synaesthesia, i.e. towards drawing his poetic imagery from data supplied by different senses, like hearing and seeing. Such is the shout that "displaces the horizon", and distance that rushes "like a flare of lengthening light" ("The Shout"). The "stirrings and somminglings" of sounds and sights, of "half-lights" and "currents of this air" ("Nature Poem"), the blend of music and spring, of light and breeze create the specific "orchestral universe" of Tomlinson's poetry ("The Spring Symphony").

"Music's Trinity" (title of a poem) is supposed to depend on Motion, Time and Space, chords hang "in an orchestral undertow" ("The Impalpabilities"), the evening "is washed of its overtones by strict seclusion". Tomlinson talks about "autumn music of the light" ("Something: A Direction"), about "the sky, dressed in the sound of Sunday colour" ("The Bells"), about "leaves in symphonic tumult" ("Lacunae"), about "the slow horn pouring through dusk an orange colour", about the refrain that dies in a dying light ("Praeludium"), about "observed music" and "fugues of colour" ("Variant on a Scarp of Conversation").

* * *

The few observations made here on the nature of Charles Tomlinson's poetry claim nothing beyond introducing the work of a fine master and scholar, a sensitive thinker who, so far, has been little known in this country [10]. Tomlinson's art is at one and the same time a link with the long lost classicist tradition, with a truly Wordsworthian romantic veneration of nature — and an essential part of our storm-blown century, with its analytical and experimental methods and modernistic technique.

REFERENCES

1. Charles Tomlinson. Alan Ross. Words and Water. Charles Tomlinson and his poetry. — London Magazine. — January, 1981. — P. 39.
2. Ibid. — P. 39.
3. Here and elsewhere all the texts of poems are quoted from Tomlinson Charles. Collected Poems. — Oxf., New York, 1987.
4. Kirkham M. Philip Larkin and Charles Tomlinson: Realism and Art. — The Present. The New Pelican Guide to English Literature / Ed. by Boris Ford. — New York, 1987. — Vol. 8. — P. 304.
5. Ibid. — P. 297.
6. Collected Poems. — P. VII.
7. Kirkham M. Op. cit. — P. 296.
8. Ibid.
9. Tomlinson Ch. Some Aspects of Poetry since the War. — The New Pelican Guide. — P. 450.
10. A brief sketch of Charles Tomlinson's poetry by V.A. Skorodenko occurs in his chapter on contemporary English poetry in a book on English Literature since 1945. Скороденко В.А. Poffziq. — Anglijskaq literatura 1945-1980. — M., 1987. — S. 402-403.

ЧАРЛЬЗ ТОМЛИНСОН: ПОЭТ И МЫСЛИТЕЛЬ

Н. Дьяконова

Резюме

Поэзия Чарльза Томлинсона до сих пор почти неизвестна в СССР. Лишь совсем недавно ей посвятил две страницы в исследовании по современной английской литературе В.А. Скороденко. Между тем в европейской поэзии второй половины XX века творчество Томлинсона представляет значительное явление, одновременно национальное и интернациональное. Своеобразие его заключено в сочетании верности традициям — и новаторства, простоты и сложности, философской насыщенности и интереса к повседневному и обыденному.

В поэзии Чарльза Томлинсона важное место занимает пейзажная лирика; как правило, пейзаж составляется из простейших элементов, но они изображены в движении, в вечном круговороте природы, в воздействии на внутренний мир созерцающего их поэта, в сложном с ним соотношении. Серьезные, подчас глубокие размышления перемежаются шуткой и иронией, возникающими от ощущения противоречия между видимостью и сущностью, между реальностью и привычным о ней представлением.

Господствующий в подавляющем большинстве стихов Томлинсона верлибр хорошо передает внутреннюю свободу поэта, его пренебрежение к принятым формам выразительности.

Язык поэзии Томлинсона также сочетает внешнюю простоту, неприязнательность с изощренной, оригинальной образностью, построенной, с одной стороны, на творческой переработке различных пластов художественной и языковой культуры, как общевропейской, так и американской, и, с другой стороны, на восприятии диалектики действительности и воссоздании ее с помощью смелых метафор и оксюморонов, синестезии и иронического использования цитат и иностранных слов.

IMAGERY IN JOHN FOWLES'S NOVELS

Urve Hanko, Gustav Liiv

Tartu University

Although John Fowles is considered to be essentially a realistic writer, he has adopted a romantic view to a certain degree. As Conradi argues, "All his novels differently marry literary modes and embattle styles" [1]. Manipulating the romance form, Fowles connects his themes with imagery. He has said: "One cannot describe reality, only give metaphors that indicate it. All human modes of description are metaphorical. Even the most scientific description of an object, a movement is a tissue of metaphors. That is to say, one's perception of reality is the work of imagination" [2].

Imagery plays an important part already in John Fowles's first novel "The Collector" (1963). The door to the cellar, in which the witless and deprived Clegg imprisons his captive, the privileged Miranda, is lined with bookshelves, which are filled not with books but with tools. Empty tool-filled bookshelves may be taken as an ironic symbol of the division of England into two nations, Clegg reminds us of the 1950s hero, who is inadequate to use opportunities provided by education. The cellar itself serves as an image in the novel. Meant as a prison for Miranda, it becomes a symbol for Clegg's mental limitation and his morbid psychology. "You're the one imprisoned in the cellar", Miranda tells him [3].

The double perspective in the novel is achieved through the use of the two first-person narrative voices of the characters. The main figure of speech in Clegg's language is euphemistic periphrasis: 'death' is referred to as 'the Great Beyond', 'to murder' is 'to put out'. However, this decorous imprecision only serves to unmask his real intentions. It is but on one occasion that Clegg responds to Miranda's beauty is resorting to clumsy eloquence: "I could sit there all night watching her, just the shape of her head and the way the hair fell from it with a special curve, so graceful it was, like the shape of a swallow-tail. It was like a veil or a cloud ..." [4]. In one of her most vivid images Miranda encapsulates the dullness of Clegg's way of speaking: "You know what you do? You know how rain takes the colour out of everything? That's what you do to the English language. You blur it every time you open your mouth" [5].

The central image in John Fowles's next novel, "The Magus"

(1966), is based on the suggestion that the world is a theatre in which life is dramatized. The metatheatre of Conchis, the rich and mystic inhabitant of the Greek island Phraxos, is actually a projection of a lifegame. While Conchis becomes the magus in his "godgame", Nicholas, a middle-class Oxford graduate and a hollow man, is taught to be his own magus in the drama of life. One of the images of Conchis's metatheatre is that of the water and the wave. Conchis asks Nicholas which he is drinking, the water or the wave. The image symbolizes the necessity for unity and flux, for freedom and involvement.

Like in Fowles's other novels, the setting of the "Magus" is symbolic. The island of Phraxos metaphorically refers to Nicholas's inner self, it is an unknown place he sets out to explore, feeling "like Robinson Crusoe".

Another suggestive image in the novel is the waiting-room. Differently from his predecessor Mitford, Nicholas finally discovers meaning in the 'Salle D'Attente' notice brought to Conchis's estate by the Nazis from some French railway station. The Fowlesian waiting-room symbolizes modern man's passivity, his sense of expectation. However, as Huffaker suggests, it is not blind expectation, but part of the initiation by conscious suffering [6]. A key to the image is given by Fowles himself: "The smallest hope, a bare continuing to exist, is enough for the anti-hero's future ... let him survive, but give him no direction, no reward: because we too are waiting, in our solitary rooms where the telephone rings, waiting for this girl, this truth, this crystal of humanity, this reality lost through imagination, to return" [7]. Finally Nicholas realizes that "freedom is making some abrupt choice and acting on in" and he decides "to break out of the waiting-room" where he has imprisoned himself [8]. The waiting-room image recurs in "Daniel Martin", existence being regarded as "a waiting-room for the tram that will never come" [9].

Imagery plays an important role in the near-suicide scene in suggesting what changes Nicholas's mind. Against the understated and matter-of-fact depiction of the technicalities of the procedure, there is symbolic meaning in the contrast of colour and shade, sound and silence. Aural imagery contrasts with Nicholas's quiet preparations to end his life. "The wild and disembodied song" of an unseen goat-girl prevents him from committing suicide [10]. Visual imagery serves to enhance the meaningfulness of aural symbols. During the girl's song the sky darkens and the sea pales to a gray which contrasts with pink clouds above the sunset's afterglow: "... the palest yellow, then a luminous pale green, then a limpid stained glass blue [11]. The darkening and the gray, on the one hand, and the brilliant colours, on the other, symbolize the opposite poles of existence. Nicholas realizes that it is a "Mercutio's death" he has

been looking for, not a real one [12], and that "to write poetry and to commit suicide had been the same attempt to escape" [13]. His feelings are those of "a man who knows he is in a cage, exposed to the jeers of all his old ambitions until he dies" [14]. The cage image is repeated in Nicholas's retrospect reflections: "Years later I saw a gabbia at Piacenza: a harsh black canary-cage" [15]. Conradi argues that "the books deals in chain of such islanded estates, beginning with Britain itself, which is at both the beginning and the end a gabbia yet a potentially magic island too" [16].

Birds are endowed with a symbolic meaning in "The Magus". On the day Nicholas leaves for the Greek island he has "a strange sense of taking wing" [17]. A hidden bird calls him to Bourani, to further self-exploration: "Some warbler in the thickest of the bushes reeled out a resonant, stuttering song. It must have been singing only a few feet from me with a sobbing intensity, like a nightingale, but much more brokenly. A warning or a luring bird? I couldn't decide, though it was difficult not to think of it as meaningful. It scolded, fluted, screeched, jug-jugged, entranced" [18]. In the Parnassos scene "some bird like a lark" sings high up the slope, as if inviting Nicholas to make a confession to Alison. He fails to do so and the bird above them sings in the silence [19]. Waiting for his mysterious girl-friend Lily to a secret rendezvous, Nicholas hears the scops owl calling from somewhere nearby. He sees a black shape slip overhead and dip towards the sea between the trees. It reminds him of the Magus, "the wizard as owl" [20]. The novel ends with a bird image symbolizing freedom: "A blackbird, poor fool, singing out of the season from the willows by the lake. A flight of gray pigeons over the house. Fragments of freedom, an anagram, made flesh" [21].

In the novel's last lines there is an olfactory image, "the stinging smell of burning leaves" [22], suggesting the poenix myth, according to which new life arises out of death. And really, as Palmer puts it, the final confrontation with Alison marks Nichola's ultimate disintoxication from the godgame, the burning away of all past falsehood, which is necessary before new existence can begin [23].

One of the central images in "The French Lieutenant's Woman" (1969) is the fossil metaphor, symbolizing standstill, adherence to conventions. The fossil images is applied to one of the main characters, Charles. A paleontologist, he himself has become a fossil although he claims to be a Darwinian: "he had become more a bone than an action. And fossils! He had become, while still alive, as if dead" [24]. Being urged by his prospective father-in-law to go into trade and being reminded that "a species must change in order to survive" Charles feels "like a badly stitched sample napkin, in all way a victim of evolution" [25]. Charles uses the fossil image him-

self to characterize a Victorian gentleman: "the enormous apparatus rank requires /by/ a gentleman to erect around himself was like the massive armour that had been the death warrant of so many ancient saurian species ... He actually stopped, poor living fossil, as the brisker and fitter forms of life jostled busily before him" [26]. The irony of the fossil image is accentuated by another one related to it. Sarah, the mysterious woman in Charles's life, hands him two objects which turn out to be tests, asking him: "They are what you seek?" [27]. Charles fails to realize that they symbolize the opportunity for achieving selfhood through human involvement.

Finally, however, Charles understands that the main value in life is process rather than result. We find him staring down at the river of Thames, "the river of life, of mysterious laws and mysterious choice" [28]. He sees his past life as that of a dead man: he now begins to pace along the deserted embankment, "a man behind the invisible gun-carriage on which rests his own corpse" [29].

Several images in the novel serve to symbolize Victorian claustrophobia. Charles in the church is confronted with a dilemma: "you stay in prison, what your time calls duty, honour, self-respect, and you are comfortably safe. Or you are free and crucified" [30]. New discoveries are said to blow "like a great wind through the century's stale metaphysical corridors" [31].

The setting of the novel serves to enhance the impression. Most of the action takes place in the provincial town of Lyme Regis, repressive and parochial, a typical Fowlesian enclosed space. Charles is warned that he must regard himself in the town "no more than a beast in the menagerie". On the other hand, the neighbouring Undercliff, the place where Charles meets Sarah, is depicted as "an English garden of Eden" [32], symbolizing a kind of mythic release.

There is ironical reference to *Odyssey* in the novel. For Charles, Sarah is a Calypso although there are no Doric temples in the Undercliff and in spite of the fact he has too fixed an idea of what a siren looks like and the circumstances she appears — "long tresses, a chaste alabaster nudity, a mermaid's tail, mached by an Odysseus with a face acceptable in table best clubs" [33]. Like *Odysseus*, Charles makes a number of "descents": into the Undercliff, to the underworld of London, and, finally, to Exeter in search of Sarah.

In the novella "The Ebony Tower" (1974) the title itself is symbolic. It serves as a clue to the mythological plane of the story. The "ebony tower" may be taken as a corruption of the "ivory tower" of the late Romantics who created exclusively for a limited circle of intellectuals. It is Breasley's image for abstract art, for modern artists like David, who create for purely stylistic aims and techniques.

Both the theme and the setting in "The Ebony Tower" have been

derived from the medieval romance "Eliduc" by Marie de France. The novella is a parody of the romance: David fails to act as a knighterrant and Diana, "the sleeping princess", remains under the spell of Coëtminais. The agent of miraculous truce between sexual passion and duty, the *Deus ex machina*, in Eliduc is the red flower with which Eliduc's wife sees a weasel reviving its dead mate and by which she succeeds in reviving Eliduc's beloved. The red flower has become a symbol in "The Ebony Tower": on his way home from the girl with whom he has fallen in love, David runs over a weasel and sees that "a trickle of blood, like a red flower, has spilt from the gaping mouth" [34]. Unlike Eliduc's, David's choice is final, there is no miraculous power to end his ordeal. His wife meets him at the airport "with the relentless face of the present tense" [35].

Art, which is the central theme in "The Ebony Tower", also serves as the main source of imagery. The action is depicted as seen through David's eyes. He sees Diana at tea-time, sitting and listening, "but as if her mind were somewhere else — in a Millais set-piece, perhaps" [36]. The oil-lamp light at dinner-time makes a scene "like Chardin, a Georges de la Tour: very peaceful" [37]. At the picnic the girls, lying in the sun, are "an echo ... of Gauguin: brown breasts and the garden of Eden" [38]. At the lake-side lunch, with the men dressed and the girls naked, "Gauguin disappeared and Manet took his place" [39].

The novel "Daniel Martin" (1977) opens in an Edenic countryside. There is a symbolic meaning in the landscape throughout the novel: Daniel is pursued through different places ranging from the lifeless atmosphere of Hollywood and New Mexico to fertile or sterile landscapes of Syria and Egypt. As Conradi argues, "there are vocational purifications, through which Martin and his sister-in-law princess must pass, along with a Castle Perilous in the form of the Krak des Chevaliers in Syria" [40].

The symbolic implication of landscapes in the novel is enhanced by the image of raven, Daniel's 'totem-bird'. Ravens first occur as a symbol of survival: shortly after the terror of a German plane over him in wartime Devon, Daniel sees "four black specks, rolling, teasing, caramboling into one another as they fly westward ... the sky's eternal sleeping voice, mocking man" [41]. On the contrary, watching a colony of ravens against the appalling lifelessness of an ancient temple in the Middle East, Daniel for once perceives them "as the rest of mankind and Edgar Allan Poe have always seen them, not as symbols of freedom and survival, but as the harbingers of ill-omen and death" [42].

Another image in the novel is "the river between", symbolizing the occasional ability of an artist to conquer time. Daniel gets the idea from a German professor, who quotes an old tribal chief

as saying that "the river between" was the only place where there would be peace among men [43]. The old professor describes his own feeling of timelessness as that of a ghostly presence. The same sensation is experienced by Daniel as he is approaching the decision to write his novel.

The last pages of the novel are devoted to the symbolic meaning Daniel senses in Rembrandt's eyes. Looking at Rembrandt's self-portrait, he can see "in those remorseless and aloof Dutch eyes" that "it is not finally a matter of skill, of knowledge, of intellect; of good luck or bad; but of choosing and learning to feel". He begins "at least to detect it behind the surface of the painting; behind the sternness lay the declaration of the one true marriage in the mind mankind is allowed, the ultimate of humanism. No true compassion without will, no true will without compassion" [44]. Rembrandt's eyes seem to follow Daniel implacably as many years before he had believed Christ's eyes would.

Speaking of Fowles's favourite tropes, one cannot fail to notice the hyperbolic language of victimization which occurs in every one of his works. The life-force of the moral agent is perceived as risking neutering and death [45]. For instance, Charles in "The French Lieutenant's Woman" considers himself to be "one of life's victims, one more ammonite caught in the vast movement of history, stranded now for eternity, a potential turned to fossil" [46]. Tropes of paranoia are characteristic of "The Ebony Tower": David feels "a nausea at his own. Castration. The triumph of the eunuch" [47]. Elements of romantic excess are present even in Fowles's most realistic novel, "Daniel Martin". Daniel is depicted as "excluded, castrated by both capitalism and socialism, forbidden to belong" [48]; he feels "dwarfed in his century, his personal being, his own art" [49]; the producer has put "the hangrope around his neck" and "proceeds to tighten it" [50].

REFERENCES

1. Conradi P. John Fowles. — London, 1982. — P. 18.
2. McSweeney K. Four Contemporary Novelists. — London, 1983. — P. 109 — 110.
3. Fowles J. The Collector. — London: Pan Books, 1986. — P. 58.
4. Ibid. — P. 64.
5. Ibid. — P. 67.
6. Huffaker R. John Fowles. — Boston, 1980. — P. 56.
7. Fowles J. The Magus. — Boston: Signet Books, 1966. — P. 595.
8. Ibid. — P. 643.
9. Fowles J. Daniel Martin. — New York: Signet Books, 1978. — P. 510.
10. Fowles J. The Magus. — P. 57.

11. Ibid. — P. 58.
12. Ibid. — P. 58.
13. Ibid. — P. 59.
14. Ibid. — P. 59.
15. Ibid. — P. 45/
16. Conradi P. John Fowles. — P. 46.
17. Fowles J. The Magus. — P. 15.
18. Ibid. — P. 66.
19. Ibid. — P. 255.
20. Ibid. — P. 331.
21. Ibid. — P. 606.
22. Ibid. — P. 606.
23. Palmer W.J. The Fiction of John Fowles. — Columbia: Mo., 1074. — P. 107.
24. Fowles J. The French Lieutenant's Woman. — London: Panther Books, 1979. — P. 315.
25. Ibid. — P. 250.
26. Ibid. — P. 253.
27. Ibid. — P. 122.
28. Ibid. — P. 398.
29. Ibid. — P. 399.
30. Ibid. — P. 314.
31. Ibid. — P. 140.
32. Ibid. — P. 62.
33. Ibid. — P. 125.
34. Fowles J. The Ebony Tower. — London: Panther Books, 1975. — P. 108.
35. Ibid. — P. 114.
36. Ibid. — P. 27.
37. Ibid. — P. 41.
38. Ibid. — P. 62.
39. Ibid. — P. 65.
40. Conradi P. John Fowles. — P. 96.
41. Fowles J. Daniel Martin. — P. 6.
42. Ibid. — P. 648.
43. Ibid. — P. 569.
44. Ibid. — P. 672.
45. Conradi P. John Flowes. — P. 97.
46. Fowles J. The French Lieutenant's Woman. — P. 289.
47. Fowles J. The Ebony Tower. — P. 111.
48. Fowles J. Daniel Martin. — P. 615.
49. Ibid. — P. 672.
50. Ibid. — P. 295.

ОБРАЗНОСТЬ В РОМАНАХ ДЖОНА ФАУЛЗА

У. Ханко, Г. Лийв

Резюме

В статье рассматриваются функции и теоретические аспекты образов в творчестве Джона Фаулза, особенно в романах "Коллекционер", "Дензель Мартин", "Башня из черного дерева", "Подруга французского лейтенанта" и "Маг". Авторы пришли к выводу, что Джон Фаулз применяет романтически окрашенные образы для выражения своей философии и своей точки зрения на реальный мир.

**СМЫСЛОВАЯ ИРРАДИАЦИЯ ВНУТРИТЕКСТОВОЙ
ПРИТЧИ НА ТЕКСТ ЦЕЛОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**
(на материале повести Р. Баха "Иллюзии.
Приключения мессии поневоле")

Марианна Ильина

Львовский государственный университет

В 1978 г. вышла повесть известного американского писателя Р. Баха "Иллюзии. Приключения мессии поневоле" ("Ilusions. The Adventures of a Reluctant Messiah"). В общем контексте его литературного творчества "Иллюзии..." продолжали развивать тему, поднятую автором в его первой повести-притче "Чайка по имени Джонатан Ливингстон", которая в свое время стала — неожиданно даже для самого автора — бестселлером. Чайка Джонатан — символ неограниченности человеческих возможностей. Как Джонатан преодолевал порог высоты и скорости и перемещался в пространстве на неограниченные расстояния, так и один из двух героев "Иллюзий..." пилот Ричард после встречи с Дональдом Шимодой (собственно мессией) тоже начинает преодолевать существующие, как ему казалось ранее, барьеры и во многом достигает совершенства. Но если Джонатан восхищается своим стремлением к поиску, к достижению намеченной цели, то ни Дональд, ни Ричард такого чувства не испытывают. Ведь даже будучи изгнанным из стаи, Джонатан все равно любил ее, именно из стаи приходили к нему ученики. Дональд же и Ричард противопоставлены людям, они для них безликая толпа — *multitude, throng*, — не умеющая по-настоящему ни желать чего-либо, ни использовать свои возможности.

Повесть "Иллюзии..." состоит из 19 глав и эпилога. От всех последующих глава I отличается по целому ряду параметров. Во-первых, используя графические средства, Р. Бах маркирует ее визуально: она представляет собой текст, как бы написанный от руки, фломастером, на синей линованной тетрадной бумаге, испещренной разными пятнами. Как оказывается, это бортовой журнал пилота Ричарда, а пятна — от горячего и травы.

Во-вторых, глава I представляет собой цельный, завершённый, самостоятельный текст, написанный в ином, чем все произ-

ведение, жанре, а именно в жанре притчи.

В-третьих, стиль главы I радикально отличается от стиля остальной части текста, так как эта притча написана по канону библейских притч и включает такие устоявшиеся признаки, как специфическое членение на абзацы, их нумерацию, полисиндетон, частичную инверсию, параллельные синтаксические конструкции. В остальных главах повести повествование ведется от первого лица, тогда как глава I — сказ.

В-четвертых, континуум глав со II по XIX включительно непрерывен, события излагаются по порядку, ретроспекции незначительны. Глава I маркирована и вследствие нарушения ею континуума всего произведения. Хронологически ее место в самом конце текста: автор сам заканчивает свое произведение частью первого предложения главы I:

And then for the fun of it, I reached for my journal and began to write, one messiah in the world of others, about my friend:

There was a Master come unto the earth, born in the holy land of Indiana. [3, S. 142].

Последнее предложение не закончено, повесть оканчивается запятой, однако это не препятствует ее завершенности, так как читатель знает, что должно было бы следовать далее, — а именно притча из главы I, поскольку заключающая текст часть предложения так же маркирована графически, как и глава I в целом.

Таким образом, разнообразная отмеченность первой главы приводит к тому, что читатель все время мысленно возвращается к ней.

Следует отметить, что глава I — не единственный неоднородный фрагмент текста. В исследуемой повести мы также сталкиваемся с графически выделенными максимами из так называемого "Справочника мессии", а также с содержащейся в самой главе I вставной притчей о спасителе. Максимумы не обладают столь большим воздействующим смысловым потенциалом, как притчи главы I, но являются в основном обобщающей иллюстрацией к тому или иному эпизоду. Ричард обращается к справочнику лишь тогда, когда не может найти ответа на какой-либо из интересующих его вопросов, поэтому каждая максима благодаря своей ситуативной привязанности несколько сужена в значении.

Смысловая иррадиация притчи о спасителе в главе I значительно сильнее, чем таковая максима, хотя вначале кажется, что ее значение также узко локально. Именно с этой притчей мессия обращается к толпе с целью показать людям, что он такой же, как и они, только больше верит в себя. По своей сути притча о спасителе — это спрессованная и переведенная в аллгори-

ческую форму притча о мессии. Именно в ней приравняются понятия "спаситель" и "мессия", так как они оба употреблены по отношению к одному референту. В пределах главы притча о спасителе выступает как мораль притчи о мессии (помещенная в середину текста, что совершенно нетипично ни для притчи, ни для других "учительных" жанров); в пределах же всего текста содержание притчи о спасителе просецируется на другие отрезки текста, в частности, на содержание главы III.

Сравним фрагменты этих глав. Вот отрывок из притчи о спасителе:

19. And the one carried in the current said, 'I am no more Messiah than you. The river delights to lift us free, if only we dare let go. Our true work is this voyage, this adventure.'

20. But they cried the more, 'Saviour!' all the while clinging to the rocks, and when they looked again he was gone, and they were left alone making legends of a Saviour' [3, c. 15].

А вот отрывок из главы III, где Дональд Шимода говорит об Иисусе Христе:

I don't see your point. Strange thing about that is he didn't quit when they first started calling him Saviour. Instead of leaving all that piece of bad news, he tried logic: 'OK, I'm the son of God, but so are you!' [3, c. 39].

Общность этих отрывков как в плане содержания, так и в плане выражения очевидна. И хотя в главе III мысль Дональда не доведена до конца, читатель не ощущает этой незавершенности, поскольку производится ретроспективная смысловая компенсация за счет общего содержания притчи о спасителе.

Однако максимальной смысловой иррадиацией обладает притча о мессии. Главное действующее лицо притчи достаточно неопределенно, и эта неопределенность иррадирует и на весь текст.

There was a Master come unto the earth, born in the holy land on Indiana, raised in the mystical hills east of Forth Wayne.

The Master learned of this world in the public schools of Indiana and in his trade as a mechanic of automobiles [3, c. 1].

Существительное Master с большой буквы может относиться только к Иисусу Христу, но в таком случае оно должно быть употреблено с определенным артиклем. Оно может означать и skilled workman (что тоже возможно, ведь он автомеханик), но в таком случае ничем не мотивирована большая буква. Эта неоднозначность усиливается и авторским выбором лексики — намеренным столкновением возвышенной, с одной стороны, — holy land of Indiana, mystical hills — и обыденной и современных терминов — с другой — public schools, mechanic of automobiles, shops and garages.

Несмотря на неизбежное при таком столкновении снижение стиля, автор в целом серьезен, и пародийности здесь нет.

Неопределенность главного действующего лица в притче о мессии устраняется притчей о спасителе — тот, кого живущие в реке существа принимают за спасителя, на самом деле один из них.

Иррадиация притчи на текст повести в целом происходит и на лексико-семантическом уровне. Как только появляется Шимода и автор называет его род занятий, читатель ретроспективно соотносит эту информацию с полученной ранее из притчи, что дает ему возможность предугадывать последующие события. То же справедливо и для понимания читателем отношения Шимоды к толпе.

Роль притчи о мессии усиливается еще и тем, что она помещена в самом начале повести, т.е. в сильной позиции. В. А. Кухаренко отмечает, что "сведения, полученные в начале, в значительной мере определяют и планирование последующих этапов, и их успех" [2, с. 120].

Все идеи, заложенные в притче о мессии, получают свое развитие в основной части повести — и мысль о неограниченности человеческих возможностей, и о необходимости веры в собственные силы, и о непонимании таланта обывателями, и о понимании сущности счастья. Таким образом, притча выступает как ключ к пониманию всего текста и компенсирует эксплицитное отсутствие в тексте отдельных характеристик и выводов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981. — 140 с.
2. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — М.: Просвещение, 1988.
3. Bach R. Illusions: The adventures of a reluctant Messiah. — N.Y., 1978. — 145 p.

SEMANTIC IRRADIATION OF THE INTRA-TEXT PARABLE ON THE WHOLE FICTIONAL TEXT

M. Ilyina

Summary

The genre of a parable has a big generalizing potential and as such must influence the context. The article presents the study of the semantic influence of the inserted parable on the whole text on the material of R. Bach's story "Illusions. The Adventures of a Reluctant Messiah". It shows that the parable implements the main idea of the text, compensates some gaps in explicit information and helps the reader to predict some events in the course of the narration.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ДЖОРДЖА МУРА И ВОЗДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ЕГО ТВОРЧЕСТВО

Аста Луйгас

Тартуский университет

Англо-ирландский писатель Джордж Мур (1852 - 1933) относится к типичным писателям на рубеже XIX и XX веков, когда различные иностранные литературные влияния с континента — особенно французские и русские — стали изменять развитие современного английского романа. Как представителя эпохи, обозначаемой термином *fin de siècle*, Мура рассматривают обычно как одного из первых проводников французского натурализма в Англии [1]. В то же время проблемы натурализма в творчестве Мура часто обсуждали упрощенно и односторонне. Его в основном характеризовали как ученика Золя, представителя “теории среды” в Англии, не считая при этом параллельного воздействия других современных французских писателей уже в начале его карьеры. Наиболее объективные исследования о влиянии французской литературы 19-го века на творчество Мура, без сомнения, написали сами французские литературоведы и художники. Здесь в первую очередь надо упомянуть тех известных деятелей, которые были его знакомыми или близкими друзьями, как, например, Жак-Эмиль Бланш [2] — художник, Теодор Дюре — исследователь импрессионизма [3] и т. д. Не менее существенными были многие более поздние монографии и обширные статьи таких ученых, как Албер Фармер [4], Жан Нозль [5], Жорж Колле [6], Мадлен Казамиан [7]. Несмотря на индивидуальные различия рассмотрения проблемы, у них можно найти одинаковые позитивные черты: влияние французского натурализма и реализма (Золя, братья Гонкур, Флобер, Бальзак) на творчество Мура рассматриваются комплексно, т. е. в связи с другими современными литературными влияниями: “искусство для искусства” (Теофиль Готье), поэзия символистов (Бодлер, Верлен, Малларме), декадентский роман (Гюисманс и др.). Все эти модные французские литературные течения оказывали на Мура более или менее сильное влияние, которое он сам неоднократно признавал, особенно в своем автобиографическом “манифесте” “Исповедь молодого человека” (“Confessions of a Young Man”, 1888).

Натурализм, несомненно, наложил отпечаток на раннее

творчество Мура, но очень скоро натурализм сменился другими столь же кратковременными пристрастиями начинающего прозаика и экспериментальными увлечениями в области драматургии, поэзии и, главным образом, романа. По замечанию Малкольма Брауна, "Разнообразие его эстетических поисков беспримерно. Его видели чуть ли не в каждом заметном литературном и художественном объединении поздневикторианской и эдвардианской эпохи, но видели, по существу, мельком". Далее Браун уточняет рамки деятельности Мура: "Он попеременно относил себя к прерафаэлитам, декадентам, символистам, натуралистам, ибсенистам, вагнерианцам, деятелям Гэльской лиги, имажинистам, импрессионистам..." [8]. Словно предчувствуя подобную не слишком лестную оценку причудливости и непостоянства своего характера, Мур с подкупающей непосредственностью признается: "Я появился на свет, по всей видимости, обладая натурой, сходной с безукоризненно гладкой пластиной из воска, однако способной отразить любой отпечаток и готовой принять любую наивозможную форму... Меня снедали многие порывы, я носился по многим тропам — и если терял один след, бросался вдогонку за другим, подстрекаемый скорее упорством инстинкта, нежели пылом разумного убеждения" [9].

Данная статья является продолжением обсуждений эстетических позиций и творческого метода Мура в предыдущих выпусках нашего тематического сборника "Труды по романогерманской филологии" [10].

* * *

Раннее литературное развитие Мура протекало преимущественно в Париже, куда по достижении совершеннолетия он прибыл в марте 1873 года из родной ему Ирландии для обучения живописи. Прочувшись некоторое время в частных студиях известных парижских художников, куда он получил доступ благодаря рекомендательным письмам богатых родственников-лендлордов, Мур поступает учиться в Джулианскую Академию Живописи (Julian's Academy of Painting). Чуть ли не три года потребовалось Муру, чтобы с горечью осознать отсутствие у себя таланта художника [11], однако занятия живописью сыграли все же немаловажную роль в становлении писателя и нашли отражение в дальнейшем его творчестве. Беззаботное времяпрепровождение в компании друга и однокашника Льюиса Уэлдона Хокиса [12] приобщило Мура к "парижскому стилю" конца века. Частые посещения кафе и бальных залов, роскошно обставленная студия, подробно описанная в автобиографической "Исповеди молодого человека" [13], дают представление об эсте-

тических вкусах молодого Мура, тяготевшего первоначально к декадентству.

С 1876 года Мур начинает всерьез думать о профессии писателя, к чему, помимо разочарования в живописи, его отчасти подталкивает финансовый кризис, наступивший в результате расточительного образа жизни.

Первым наставником Мура при вступлении на литературное поприще стал французский писатель Вернар Лопез, фигурирующий в "Исповеди" под именем М. Дюваля. Лопез был давним сотрудником многих известных французских писателей — Теофиля Готье, Александра Дюма-отца и др. В соавторстве с Лопезом Мур еще в пору обучения в Джулианской Академии написал комедию "Светскость" ("Worldliness") и трагедию "Мартин Лютер" ("Martin Luther"), имитируя драматургию эпохи Реставрации — У. Конгрива и др. Хотя художественный уровень этих пьес был невысок и постановщика для них не нашлось, именно эти пьесы укрепили решение Мура стать профессиональным писателем. Главным толчком к этому послужило то обстоятельство, что с помощью Лопеза Мур оказался вхож в кафе художников и писателей "Новые Афины" на Монмартре. Указывая на эту роль, которую сыграл Лопез в приобретении Муром плодотворных для того связей, биограф писателя Дж. Хоун отмечает, что "таким образом протянулась нить от отеля "Россия" до Лопеза, от Лопеза до Вильера, от Вильера до Малларме и от Малларме до Мане" [14].

Последние годы жизни Мура в Париже (1877 — 1880) отмечены значительным влиянием на его духовное развитие "атмосферы кафе". Тогда же у Мура возникло убеждение в том, что академическое образование гораздо менее существенно, нежели самообразование в "школе жизни"; эту мысль он неоднократно высказывал сам в своих мемуарах. Так, например, в "Исповеди" он пишет: "Я не учился ни в Оксфорде, ни в Кембридже, но зато я бывал в "Новых Афинах". Что такое "Новые Афины"? Тот, кто хочет получить представление о моей жизни, должен хоть что-то знать и об этой академии изящных-искусств. Настоящая французская академия — это не официальные глупости, которые вы читаете в ежедневных газетах, а кафе ... "Новые Афины", влияние которого внедрилось в самую сущность художественной жизни" (с. 110). Помимо Мане, написавшего три его портрета, Мур познакомился в кафе "Новые Афины" с такими известными французскими художниками-импрессионистами, как Дега, Моне, Писсарро, Ренуар, Сислей и поэтами Малларме, Верленом и другими. Наиболее тесно он сошелся с Мане и Дега, к которым испытывал глубокое уважение до конца жизни, — о них он ни разу не отозвался иронически, хотя позволял себе

подобные выпады даже по отношению к самым близким друзьям.

Почти во всех своих автобиографических произведениях ("Исповедь...", "Воспоминания о моей мертвой жизни", "Признание", "Беседы на Эбюри-стрит" и др.) Мур обстоятельно повествует о встречах с французскими художниками и писателями, заметно преувеличивая при этом собственный авторитет. Исследователь французского импрессионизма Теодор Дюре, один из первых парижских друзей Мура, вспоминает о нем как о "щеголе с золотистыми волосами", эстете, предвосхитившем появление Оскара Уайльда: "Хотя в то время никто не считал его настоящим писателем, все же он был желанным гостем всюду, где ни появлялся, ибо его манеры доставляли удовольствие, а его французский был забавен". Далее Дюре указывает на известную склонность Мура "неизменно шокировать и изумлять дюдей, однако оставаясь при этом джентельменом, никогда не общавшимся с теми, кого он, как представитель ирландской аристократии, полагал стоящими ниже себя" [15].

В основном Дюре достаточно верно освещает ранний парижский период литературной и художественной жизни Мура. Вместе с тем, по утверждению Дж. Хоуна, никто из знаменитых друзей Мура не вспомнил бы о нем, если бы он позднее не выпустил своих парижских мемуаров. Хотя парижский период был "важным этапом в процессе становления Мура как писателя, все же он не имел большого веса в глазах тех французов, которых он близко знал, — Мане и других" [16].

Ссылаясь на свой парижский опыт, Мур в письме к Эдуарду Дюжардену указывает, что в "Исповеди" им ставилась задача проследить, как его автобиографический герой в своем развитии проходит три литературные школы — "школу романтизма, школу натурализма и школу символизма" [17]. На деле же эстетические взгляды Мура в начале его творческого пути, когда его восторженное отношение к романтизму Шелли несколько охладело, однако еще не успело смениться влиянием натурализма Золя, следует сблизить с идеями, присущими декадентскому направлению "искусства для искусства". По существу, оценка, данная Дюре Муру, как первому эстету и декаденту — предшественнику Оскара Уайльда, находит подтверждение в откровенных высказываниях самого автора на страницах "Исповеди".

Тогда же Мур приходит к мысли о необходимости расширить свои познания в области французской литературы. Первым французским автором, который вызвал у него подлинный восторг, оказался Теофиль Готье — французский основоположник теории "искусства для искусства" [18]. Чтение романа Готье "Мадемуазель де Мопен" вызывает у Мура чувство разочарования во всех прежних кумирах. Наибольшей переоценке подвер-

гается романтизм Шелли, поэзия которого представляется ему теперь "надмирной и бесплодной". Если ранее Шелли поколебал христианские убеждения Мура, заменив их верой в Разум, то теперь "новое языческое учение Готье о красоте и обожествлении плоти" ввергло его в другую крайность (с. 72). "Я прочел роман "Мадемуазель де Мопен". Впечатление оказалось неожиданным и ошеломляющим. Мне опостышела страсть к отвлеченной духовности — идея безграничного восхваления плоти захватила меня всецело. Я увидел с отрадной ясностью и упоительной убежденностью, что, безоговорочно принимая все плотское и любовно преклоняясь перед ним, я способен поднять на пьедестал и окружить божественным светом плоть так, как раньше я это делал с духом; чистая языческая нагота — это любовь к жизни и красоте" (с. 70).

Хотя Мур не отрекся окончательно от романтического идеализма Шелли, прежний кумир утрачивает для него всякую притягательность. Наоборот, Готье — этот возведенный на престол поэт "язычества и красоты, под аккомпанемент античной лиры певший хвалу телесному и презиравший духовное, — вызывает у Мура все большее восхищение" (с. 71).

О влиянии Готье на раннее творчество Мура говорит и др. Фермер в своей книге "Развитие эстетизма и декадентства в Англии": "Наш юноша не только сенсуалист, он и язычник, тоскующий о благородном величии античности. Он желает возродить языческие бои, слышать их возгласы "Ave!", видеть, как проливается кровь. Отчего? Только потому, что д'Альберт (герой романа "Мадемуазель де Мопен") объявил себя почитателем языческих богов, обожателем Тиберия, Калигулы и Нерона" [19]. Однако, как признает сам Мур в "Исповеди", влияние Готье не ограничилось областью литературы — оно в корне изменило и отношение Мура к обществу: "Вера в человечество, сострадание к бедным, ненависть к несправедливости — все то, что предлагал мне Шелли, пожалуй, так и не укоренилось во мне глубоко и серьезно, однако я действительно любил, действительно верил. Готье же уничтожил все эти иллюзии совершенно". Следующее признание Мура еще более существенно для уяснения его нового литературного кредо: "Он (Готье) показал мне, что наш хваленый прогресс — всего лишь ловушка, куда попадает человечество, и я почувствовал, что совершенствование формы — вот наивысший идеал (подчеркнуто мною. — А.Л.). Я воспринял идею простого языческого мира как лучший способ разрешения проблемы, издавна меня волновавшей; я воскликнул "Ave!" всем проявлениям варварства — сладострастию, жестокости, рабству; я готов опустить большой палец, дабы сотня гладиаторов могла принять смерть в Колизее и пролитой

кровью омыть мою христианскую душу" (с. 74). Несмотря на патетически-аффектированный стиль приведенного выше пассажа, Мур ничуть не кривит душой, когда открыто провозглашает доктрину, по сути реакционную. Культ формы как высший идеал и в самом деле останется постоянной вехой на всем его творческом пути, наперекор самым различным внешним воздействиям.

Помимо Готье, Мур читает также произведения французских символистов, тяготевших к декадентству. С поэтами Малларме и Верленом он познакомился лично в кафе "Новые Афины", что благоприятствовало его непосредственному приобщению к их творчеству. Однако наиболее сильное воздействие оказал на Мура Бодлер, на какое-то время ставший для него главным кумиром: "Влияние Бодлера ускорило течение болезни, — пишет сам Мур в "Исповеди". — Благородный образ язычника Готье исчез, теперь перед моим умственным взором возникло безупречно-выбритое ироническое лицо священника с неотрывно-холодным взглядом, коварная насмешка циничного бонвивана, вводящего в искушение с целью разоблачить пустоту этого искушения" (с. 74). Знаменитый сборник Бодлера "Цветы Зла" вызывает у Мура взрыв восторга: "О Бодлер! Вкусив Твою смертельную радость, чувствуешь, что надежда на раскаяние тщетна. Цветы, прекрасные в своем тлении, я прижимаю к губам" (с. 75).

Под прямым влиянием "Цветов Зла", а отчасти поэзии Суинберна и По, Мур создал книгу стихов "Цветы Страсти" ("Flowers of Passion"), переплет которой украшало символическое изображение — череп, а внизу под ним на золотом фоне скрещены берцовые кости и лира. Однако этот сборник так же, как и последующий "Языческие поэмы" ("Pagan Poems"), был подвергнут сокрушительной критике. Позднее, в третьем томе мемуаров "Приветствия и прощания" ("Vale!"), Мур с иронией вспоминает, как критик Эдмунд Йейтс в своей статье "Животный поэт" ("A Bestial Poet"), помещенной в лондонской газете "Уорлд", написал, что автора этих стихотворений следует привязать к задку телеги и выпороть, тогда как книга его должна быть сожжена на рыночной площади народным палачом ("by a common hangman"). Хотя Мур тут же самокритично замечает, что его "маленький пустынный сборник если и заслуживал кое-какой критики, то не столь резкой" [20], не подлежит сомнению, что появление в Лондоне статьи Йейтса вызвало у него глубокое разочарование в своих поэтических способностях. До сих пор ему не везло во всех областях искусства — как в живописи и драматургии, так и в поэзии. Поскольку, однако, он твердо решил стать писателем, то ему не оставалось ничего иного, как попробовать свои силы в области романа.

В конце 70-х — начале 80-х годов, когда в парижском кафе “Новые Афины” шли ожесточенные споры вокруг импрессионизма в живописи и натурализма в литературе, Мур с головой окунулся в эту насыщенную творческими импульсами атмосферу. Естественно, что Мур рано или поздно должен был познакомиться с творчеством Золя, которое являлось тогда предметом всеобщего внимания.

Показательно данное Муром в “Исповеди” описание того, каким образом он попал под влияние Золя. Поскольку Мур всегда чрезвычайно легко попадал под воздействие новых, зачастую весьма противоречивых идей и эстетических воззрений, то его увлечение натурализмом Золя оказалось столь же внезапным и всеобъемлющим, как и все прежние. Ожидая однажды утром своего соавтора Лопеза в кафе и перелистывая “Вольтер” (“Voltaire”), он остановил свой взор на статье Золя “Натурализм, правда, наука” (“Naturalisme, la vérité, la science”). “Слова эти повторялись в этой статье не менее шести раз. Не веря собственным глазам, я прочел, что писать следует, используя наименьший минимум воображения и что наличие сюжета в романе или пьесе — признак безграмотности и незрелости. Когда я поднялся из-за стола, за которым завтракал, голова у меня шла кругом, словно меня только что угостили крепким тумакон по макушке” (с. 96).

Тут же Мур признается, как в третий раз в своей жизни он испытал радость и боль внезапного внутреннего озарения: натурализм как “новое учение о правде” овладел им без остатка, вдохновив на дальнейшую литературную деятельность. Под влиянием этого нового “света истины” начатый им сборник рассказов в стихах “Розы в полночь” (“Roses at Midnight”), выдержанный в духе французского символизма, представился ему “далекой от жизни бесплодной эксцентричностью” — (“sterile eccentricities”) (с. 96 — 97).

Хотя отдельные главы из романа Золя “Западня” (“L'Assommoir”) были знакомы ему и прежде по публикациям в журнале “La République des Lettres”, писатель относился к ним критически, считая их смехотворными и достойными порицания (“ridiculous, abominable”). Теперь же, движимый новыми идеями, он вынужден отказаться от этих скороспелых оценок (с. 97).

Мур, по собственному признанию, никогда не проявлявший особенного интереса к теоретическим знаниям и в своих литературных воззрениях руководствующийся скорее эмоциями, выдвигает достаточно своеобразную концепцию натурализма как литературного течения: “Это — идея нового искусства, основанного

на науку, в противовес искусству старого мира, которое опиралось на воображение ("imagination"). Новое искусство должно объяснять все явления и охватывать всю современную жизнь во всей ее полноте и бесконечном разнообразии. Это новое учение о новой цивилизации наполнило меня восторгом. Я лихорадочно мечтал о новом поколении писателей, которые, трудясь в жанре романа, продолжают и доводят до блистательного и закономерного завершения работу, начатую современными прозаиками" (с. 98).

В порыве воодушевления Мур называет всю предшествовавшую натурализму литературу нелепой ошибкой: способности воображения при создании романа ему представляются излишними или даже вовсе ненужными. Поскольку роман является частью науки, то он должен подчиняться тем же строгим правилам, быть результатом научного эксперимента и сбора документальных фактов: роман должен опираться на реальную действительность во всех ее проявлениях — даже самых низменных и отталкивающих.

Сознававшись с более ранними номерами печатного органа натуралистов "Вольтер", Мур был особенно увлечен "тем рвением, с каким новый мастер слова (т.е. Золя) ведет пропаганду своих идей, и той великолепной манерой, в какой он подает самые различные темы, текущие политические, социальные и религиозные события, делая их аргументами в пользу натурализма" (с. 98).

Желание Мура войти в число тех романистов, искусство которых "основывается на науке", становится главным движущим стимулом его дальнейшей творческой деятельности.

Помимо Золя, братьев Гонкуров и Гюисманса, образцами для Мура в области французской литературы становятся Флобер, Мопассан и особенно Бальзак, произведения которого он принимается читать с новым усердием. Так, вспоминая в "Исповеди" о воздействии французских писателей-реалистов и представителей натурализма на развитие его эстетических взглядов, Мур указывает, что по силе "интеллектуального видения" никто из них не мог сравниться с великим Бальзаком, "необъятный бессмертный ум" которого возвышался, как ему представлялось, "подобно гигантской вершине над самыми высокими башнями" (с. 102). Отдавая должное мастерству Флобера, Мур, однако, порицает его за "скудную холодность" в изображении людских забот: "Что за чушь о нем говорит! Объективист! На свете нет более субъективного писателя! Возьмите хотя бы его пресловутый пессимизм! Как я им утомлен — от него никак не избавиться..." (с. 222). По мнению Мура, величайшее сочувствие Бальзака к человеку вкупе с его редкостной психологической проникатель-

ностью позволили писателю "окружить зауряднейшие предметы ореолом, внушающим трепетное благоговение, и озарить их светом подлинной трагедии" (с. 107). Мур утверждает, что творчество Балзака — главным образом "Человеческая комедия" — было для него "сильнейшим нравственным уроком" (с. 108). И тем не менее, невзирая на эти противоречивые заявления, бесспорно, что именно натурализм в духе Золя оказал на раннее творчество писателя доминирующее влияние.

Испытав на себе в парижский период жизни сильное воздействие французских художников-импрессионистов, а также писателей-реалистов и сторонников натурализма, Мур доказал, что обладает способностью и страстью к наблюдению за действительной жизнью. Хотя подобного рода признания кажутся подчас своеобразным позерством, слова Мура все же свидетельствуют о стремлении молодого литератора брать пример с прославленных образцов и черпать впечатления и факты непосредственно из самой действительности. Так, например, он пишет: "Импульс к посещению многолюдных мест является у меня врожденным — преодолеть его я не в силах: чужая речь словно становится моим собственным дыханием. Контакт с людьми — это та оплодотворяющая сила, без которой творчество становится бесплодным или угасает совершенно, как это случилось с замыслом моих несчастных "Роз в полночь" (с. 109).

Близкая дружба Мура с французскими импрессионистами, в особенности с Мане и Дега, которых он часто встречал в кафе "Новые Афины" и студии которых посещал сам, несомненно, способствовала развитию его художественной наблюдательности и писательской зоркости. Как отмечает в своем исследовании "Натуралистическая проза Джорджа Мура" шведский критик Нейдефорс-Фриск, импрессионисты также развили в нем свойства, которые содействовали восприятию им натуралистических принципов. Его глаз привык обнаруживать особые, характерные черты как в выражении лица, одежды и поведения, так и в различных сторонах жизни различных социальных групп [21].

Это замечание весьма существенно, поскольку в раннем развитии Мура влияние художников-импрессионистов и романистов-последователей натурализма сыграло важную роль. Мур не только встречался с ними за мраморными столиками кафе "Новые Афины" и принимал участие в жарких дискуссиях — он обладал проницательностью, достаточной для того, чтобы подметить связывающее их творческое родство. Факты, подтверждающие близость двух этих течений в пору их возникновения во Франции, общеизвестны. Напомним, что художники-импрессионисты "первоначально группировались вокруг Золя, который со свойственной ему дерзостью начал борьбу за новую

живопись" [22], защищая их (в особенности Мане) от враждебно настроенной академической критики — до того, как они впервые предстали перед широкой публикой на первой выставке 1874 года. Сборник статей "Мой Салон" (1866) Золя посвятил отвергнутому Салоном Сезанну, который был самым близким его другом [23]. Он не только пропагандировал "новую манеру" импрессионистов, но и сам попытался перенести ее в свои произведения (используя, к примеру, особый красочный колорит в описаниях героев и среды, слитное взаимодействие света и тени и т. п.). Как будет показано ниже, аналогичные черты обнаруживаются и в ранних романах Мура, написанных под прямым воздействием Золя.

Многие связи Мура с французскими натуралистами (Золя, братья Гонкуры, Энник, Гюисманс, за исключением Алексиса) все же не приобрели столь дружески тесного характера, как связи с художниками-импрессионистами — Мане, Дега, Моне и другими.

Во время своего пребывания в Париже Мур встречался с Золя лишь однажды — на "бале "Западни", устроенном в честь этого романа, тогда только что опубликованного в журнале "La République des Lettres". Главе французского натурализма молодого Мура представил Мане, однако Золя не проявил к нему большого интереса, ограничившись "сдержанным кивком" [24]. Личное знакомство с Золя Мур свел уже позднее, когда покинул Лондон (это явствует из переписки 1881 — 1885 годов) и дважды навещал Золя в Медане вместе с Алексисом. Отношения между ними, впрочем, так никогда и не стали дружески сердечными. Золя усматривал в начинающем писателе лишь посредника для пропаганды и распространения своих романов в Англии. По существу, именно Мур непосредственно связал Золя с Генри Визетелли, основным лондонским издателем произведений Золя.

Вернувшись в 1881 году в Англию и приступив в Лондоне к журналистской деятельности, Мур немедленно принялся пропагандировать идеи "нового искусства". Как видно из его переписки с Золя, одна из главных целей его публицистической деятельности заключалась в том, чтобы "ознакомить британскую публику с сущностью натуралистического романа" ("to bring the naturalistic novel before the notice of the British public") [25]. Из другого письма этого периода, адресованного Золя, выясняется, что Мур гордился тем, что он не только впервые знакомит английскую публику с творчеством своего учителя, но и защищает его "больше искусство" от необоснованных нападок: "С сегодняшней почтой шлю Вам небольшое исследование, которое я написал о Вашей личности и о Ваших произведениях. Это исследование обладает лишь одним преимуществом и одной-

единственной особенностью: 1) оно выдвигает на первый план истину; 2) оно является первым в Англии исследованием о Вас, где Вас превозносят. Я действительно горжусь тем, что первым посеял семя правды. Вы и сами поймете это, если примете во внимание все те глупости, которые были написаны о Вас в парижских журналах. Здесь (в Лондоне) почва также благоприятна для все возрастающей клеветы по Вашему адресу" [26]. И после опубликования своего первого романа "Современный любовник" (1883) Мур пишет в недатированном письме Золя о своих честолюбивых надеждах "вонзить кинжал в самое сердце сентиментальной школы... внести перемены в отечественную литературу... будучи, в сущности, ответвлением Золя и Англии" ("un ricochet de Zola en Angleterre") [27].

Эти идеи Мура безотлагательно начал претворять в жизнь. Приблизительно в то же самое время, наряду с пропагандой идей "нового искусства" натуралистов на страницах лондонских журналов и газет, он выступил с резкой критикой отечественных приверженцев традиционного реализма. Мур не находит ничего достойного похвалы ни в творчестве современных ему известных писателей — Гарди, Мередита, Джорджа Элиота, ни в наследии их знаменитых предшественников — Диккенса, Теккерея и др.

Перу Мура принадлежат также хвалебные предисловия к английским переводам двух романов Золя — "Piping Hot" — 1885 ("Pot-Bouille", 1882), "The Rush for the Spoil" — 1886 ("La Curée", 1873). В предисловии к роману "Накипь" ("Piping Hot") Мур, в частности, пишет: "Эмиль Золя для меня — великий эпический поэт: он вполне достоин, по моему мнению, имени современного Гомера" [28].

Произведения Мура раннего периода, достаточно произвольно включаемые в разряд "натуралистических", — это романы "Современный любовник" (1883), "Жена комедианта" (1885), "Кисейная драма" (1886) и собрание очерков "Парнелл и его остров" (1887). Все эти книги обнаруживают типичные для натурализма приемы: дотошно выписанный фон, основанный на непосредственном наблюдении и обилии фактического материала, подчеркнутый акцент на влияние среды и наследственности, обилие малопривлекательных подробностей оборотной стороны жизни и т. д. Однако, строго говоря, только "Жена комедианта" может рассматриваться как подлинный пример "экспериментального романа" в духе Золя.

К 1887 году недолгий энтузиазм Мура по отношению к натурализму значительно пошел на убыль, и сборник очерков "Парнелл и его остров", вышедший в том же году, стал, по существу, его последней книгой, выдержанной в духе натурализма. "Исповедь молодого человека", появившаяся год спустя, в 1888

году, содержит, наряду с хвалебными пассажами, также целый ряд выпадов против Золя, прежнего наставника Мура. Мур ссылается, в частности, на "примитивные, неуклюжие утверждения человека, обладающего могучим умом, но на редкость ограниченным зрением" (с. 98). Он также прямо говорит о "зловонной грязи натурализма" в целом (с. 106). Как явствует из написанного позднее провического эссе Мура "Визит в Медан" (1915), Золя отказался написать обещанное предисловие к натуралистическому роману Мура "Жена комедианта" ввиду критических нападок автора на натурализм в "Исповеди", что и положило конец дружеским отношениям Мура с Золя и другими писателями-натуралистами, жившими в Париже.

* * *

В сущности, именно русский писатель И. С. Тургенев стал той фигурой, которая определила новую фазу в развитии Джорджа Мура как художника, и влияние Тургенева оказалось одним из наиболее устойчивых и продолжительных на протяжении второго периода творческой деятельности Мура. Статья Мура "Тургенев" [29] в "Форнайтли Ревю" (1888) свидетельствует не только об изменении эстетического кредо писателя в сфере художественной прозы, но также объясняет и новую для него склонность к психологическому изображению и интерес к проблемам стиля.

В свете тургеневского примера Муру представляется теперь, что "доктрины натурализма разоблачены как ложные, насквозь материалистичные и внутренне противоречивые" и что "индифферентная объективность их метода на деле является мифом, причем достаточно неприглядным... Гораздо более плодотворен "субъективный" подход Тургенева, при котором даже описание внешних явлений озаряется светом его личности и его духа" [30].

В начале статьи Мур приводит интересный рассказ о своей первой и единственной личной встрече с Тургеневым на Монмартре во время маскарадного "Бала Западни", где он впервые встретил также и Золя. Когда Мура, одетого в костюм "парижского рабочего Купо", сопровождавший его Мане представил "великому русскому романисту", разговор вскоре обратился к французской беллетристике и натуралистическому методу, поскольку роман Золя "Западни" находился тогда в центре всеобщего внимания. Тургенев высказал следующее примечательное суждение: "Впервые Золя создал человеческое существо: Жервеза — живая женщина; я чувствую ее, она — сама правда... И все же книгу пронизывает прежний порочный метод — стремление рассказать о том, что она ощущает, а не о том, что она думает" [31].

Так как Мур сам уже отходил от натурализма, беглое замечание Тургенева о "прочном методе" Золя явилось для него едва ли не ключом к разгадке мучившего его вопроса. В том же очерке Мур пишет: "Изложение фактов бесполезно, если только оно не соразмерно и не очищено мыслью, которая и придает им специфическую ценность". Мур признается, что "счастливая реплика" Тургенева помогла ему выработать более ясную классификацию романских школ: отныне он проводит грань между "школой мысли" и "школой факта". Он приходит к выводу, что "подобное разделение менее поддается неверному истолкованию, нежели такие антиномии, как Романтизм и Натурализм, Реализм и Идеализм" [32].

На протяжении всего очерка Мур приводит примеры из произведений Тургенева с целью продемонстрировать мастерство русского писателя в соединении реально существующих фактов с внутренними психологическими переживаниями: "Его желанием всегда было дать выражение мысли, пробудить осознание той же мысли в читателе. Его собственная идея вещей, а не вещи сами по себе — вот то, что он так упорно стремился выразить" [33].

Выше всего Мур ставит "безупречное" и "неотразимое" мастерство, "утонченную" и "изящную" власть писателя над своим материалом. Поскольку Тургенев уделял преимущественное внимание духовной и эмоциональной стороне жизни, то, преследуя свою идею, он легко мог бы впасть в дидактику, "захваченный и плененный зыбучими песками наставлений и назидательности". Мур спешит указать, что Тургенев избежал этой опасности, будучи прежде всего художником: "Ни один самый ловкий яхтмен на свете не пользовался своим умением с таким совершенством, как владел он своим искусством" [34]. Сравнивая стилистические приемы Тургенева с приемами знаменитого французского мастера — Флобера, Мур замечает: "Творчество Флобера изобилует различными приемами, но они слишком очевидны; нам словно бы вталкивают их в глотку стальной вилкой". У Тургенева, однако, они "столь утонченны, что не вызывают ни малейшего утомления и занимают в общей картине подобающее им место" [35].

Как явствует из вышеприведенного анализа, Мур постоянно сопоставлял Тургенева либо со своими прежними французскими учителями — Золя, Флобером и др., либо с западным "аналитическим умом" в целом. Аналогичное противопоставление также бросается в глаза, когда в кратком резюме своего очерка Мур принимается выискивать ряд слабостей тургеневского стиля, которые, как он полагает, проистекают из художественных достоинств романиста: "Тургенев в высшей степени утончен, и

утонченность вытесняет в нем едва ли не все прочие качества... Он остерегается навязывать свою личность и согревать произведение огнем и светом собственной души" [36]. Следовательно, по сравнению с такими более энергичными и полнокровными художниками, как Рембрандт и Бальзак, Тургеневу недостает смелости и разнообразия. Мур утверждает, что именно эта "сдержанность" и не позволяет Тургеневу "создать своим сознанием человеческую душу" [37].

В заключение Мур отводит Тургеневу место на "прекрасно возделанном островке где-то между философским реализмом Бальзака и девическим реализмом мисс Остин" [38].

Первый очерк Мура о Тургеневе важен в двух отношениях. Во-первых, он отражает растущее влияние русского реализма, в особенности творчества Тургенева, в Англии. Во-вторых, он указывает на промежуточную стадию в собственном развитии Мура как романиста. Естественно, что в этот период Мур все еще порой усиленно стремился к большей "смелости" и большему "разнообразию", присущим его французским наставникам. Хотя хорошо известный визит Мура в Медан имел следствием окончательный разрыв с Золя и натуралистами, Бальзак и Флобер продолжали оказывать на него сильнейшее влияние в течение нескольких лет параллельно с возрастающим интересом к Тургеневу, с одной стороны, и к течению эстетизма — с другой. Знаменательно, что поздний роман Джорджа Мура "Эстер Уотерс", опубликованный в 1894 году, который по традиции признается его единственным шедевром, явно написан под влиянием французской школы, прежде всего творчества Бальзака и Флобера, что признавал и сам автор [39].

Факты, однако, неопровержимо свидетельствуют о том, что на протяжении всего второго периода своей творческой деятельности Мур обнаружил стойкое тяготение к эстетизму при постепенном отходе от реализма. Помимо неустанного восхищения тургеньевским "совершенным мастерством", в его критических работах и мемуарах можно найти указания на различные другие испытанные им влияния: это движение эстетизма в Англии, "спиритуалистический натурализм" Гюисманса, "вагнеризм" и "внутренний монолог" Джардена.

Еще весной 1885 года, находясь в гостях у матери в Мур-Холле в Ирландии, занятый чтением корректуры романа "Жена комедианта", Мур получил по почте экземпляр философского романа Уильяма Пейтера "Марий-эпикурец". Роман этот он воспринял с восторгом, сравнив его с романом Готье "Мадемуазель де Мопен" на том основании, что и там, и здесь особый упор автор делает на "красоту языка и стиля". По верному замечанию Малкольма Брауна, "проведенная Муром параллель между

двумя этими книгами абсолютно верна, поскольку Пейтер также полагал красоту земную равной красоте небесной и усматривал добродетель в совершенстве формы" [40]. По существу, Мур воспринял "Мария-эпикурейца" как перевод "Мадемуазель де Мопен" на английский язык. В "Исповеди" он пишет: "«Марий-эпикурец» не просто оказал на меня эмоциональное воздействие: в этой книге я впервые встретился с английской прозой, доставившей мне наследие в плане чисто языковом — золотом слов и серебристым переливом созвучий... смутно брезжащими оттенками значений и неуловимостью намеков, витающих подобно аромату отцветших роз, сохраняющемуся так долго" (с. 218). Далее, в той же главе, он продолжает: "«Марий» послужил мне опорным камнем для перехода через поток, который отделял меня от стихии собственного языка" (с. 219).

Приблизительно к тому же времени относится и увлечение Мура французским писателем Гюисмансом. Мур познакомился с ним еще в парижском кафе "Новые Афины", когда оба они являлись учениками Золя. Истинная мера влияния эстетических взглядов Гюисманса на творчество Мура обнаруживается, впрочем, лишь позднее, когда Гюисманс уже отошел от меданской группы натуралистов и написал декадентский роман "Наоборот" ("А Ребоур", 1884). По определению Л. Г. Андреева, эта книга "сыграла роль манифеста декадентских течений 80-х годов... Эволюция самого Гюисманса кажется наглядной схемой развития от натуралистических-импрессионистических принципов к близкой символизму эстетике (в "Наоборот"), а затем — к крайнему и откровенному мракобесию" [41].

Провозглашенный Гюисмансом новый художественный метод, который он сам назвал "спиритуалистическим натурализмом" [42], на деле представляет собой исполненное драматизма изображение духовной немощи, неприятия мира и отвращения к жизни. Подобные настроения пронизывают и целый ряд романов и рассказов Мура, написанных в конце 80-х — начале 90-х годов, таких как "Майк Флетчер" (1889), "Ничтожное наследство" (1892), "Эвелин Иннз" (1898), "Сестра Тереза" (1901) и др.

Мур отозвался на роман "Наоборот" рецензией в "Полл-Мэлл газет" "восторженной настолько, насколько это позволено было для редактора" [43]. В "Исповеди" он называет роман "изумительной книгой", "прекрасной мозаикой". Прочитанная страница Гюисманса равносильна для него "принятой дозе опиума, осушенному бокалу некоего пьяняще-изысканного напитка". Мур многозначительно добавляет: "Гюисманс совершенно прав: идеи хороши до двадцати лет, позже годятся только слова... Новая идея — да что может быть несносней?" (с. 222).

Среди прочих новых авторов, оказывавших на Мура про-

тиворечивое воздействие, помимо Пейтера, Тургенева и Гюисманса, отвращавших писателя от натурализма, а впоследствии от реализма, следует назвать Эдуарда Дюжардена, редактора двух влиятельных парижских журналов — “Вагнерианское обозрение” (“*La Revue Wagnerienne*”) и “Независимое обозрение” (“*La Revue Indépendante*”), в которых Мур сотрудничал.

Дюжарден являлся одним из наиболее деятельных сторонников “литературного вагнеризма” во Франции — особого течения в символистском движении конца века [44]. Ради достижения психологической глубины и эмоциональной силы “вагнеризм” выдвигал задачу использования в языке поэзии и прозы средств, аналогичных приемам немецкого композитора (лейтмотивы, музыкальные фразы и т. п.) [45].

Знакомство Мура с “литературным вагнеризмом” было давним и началось еще до личной встречи с Дюжарденом. Еще в 70-е годы, когда Мур жил в Париже, там вслед за публикацией эссе Бодлера “Рихард Вагнер и Тангейзер” [46] разразился подлинный “вагнерианский бум”. Многие представители кругов, близких писателю, включая его друзей (леди Кунард, Эдуард Мартин) и коллег-литераторов (Катуил Мендес, Артур Саймонс, Стефан Малларме и др.), были убежденными вагнерианцами.

Наряду с Малларме, Мур являлся давним поклонником Дюжардена [47] хотя переписка с последним началась только в 1886 году. Дюжарден был единственным французским писателем, которого Мур после окончательного разрыва с Золя и натурализмом навещал во время своих приездов в Париж. Его поздние автобиографические произведения “Разговоры на Эбюри-стрит”, “Признания” и ряд других изобилуют восторженными ссылками на Дюжардена и подчеркивают огромную роль последнего в писательском развитии Мура. Так, в “Разговорах на Эбюри-стрит” Мур пишет: “Никого на свете не слушал я с такой жадностью, как Эдуарда Дюжардена, и продолжаю утверждать, что именно он — тот человек, на чьем поле я собрал самый богатый урожай” [48].

Согласно указанным свидетельствам, Дюжарден снабдил Мура множеством ценных для него сведений. Не обладая музыкальным даром, однако страстно увлеченный “литературным вагнеризмом” [49], Дюжарден мог дать писателю подробное истолкование основных сочинений композитора. Заинтересовавшись новой для него областью искусства, Мур совершил три поездки в Германию, в Байреит (в 1900, 1908, 1910 годах) [50], где в Байрейтском театре ставились оперы Вагнера.

Присутствие “вагнеризма” обнаруживается и в некоторых позднейших произведениях Мура, особенно в его “музыкальном романе” “Эвелин Иннз” и его продолжении “Сестра Тереза”; да-

вая доскональный анализ внутренней эмоциональной жизни героини, Мур пытается передать присущую музыке Вагнера "непрерывность впечатлений".

Дюжарден был также автором восхищавшего Мура романа "Лавры сорваны" ("Les Lauriers sont Coupés"), в котором, как принято считать, впервые в современной литературе используется так называемый "внутренний монолог". Позднее Дюжарден написал обстоятельное эссе "Внутренний монолог" ("Le monologue intérieur"), в котором пытался дать теоретическое обоснование примененной им в упомянутом выше романе литературной техники. Л. Г. Андреев пишет: "Во внутреннем монологе Дюжарден видел средство чисто эмоциональной организации повествования через ряд мотивов, состояний души именно в том порядке, в каком они сами возникают, без какой-либо обработки, без вмешательства разума". Критик указывает, что в книге "Внутренний монолог" Дюжарден решился "открыть секрет" своего творчества, признавшись, что роман "Лавры сорваны" создавался "в безумном рвении перенести в область литературы вагнеровские приемы" [51].

Тесные дружеские связи с Дюжарденом и его неоспоримое влияние на творчество Мура позволили некоторым критикам сделать вывод о том, что Мур, наряду с Джеймсом Джойсом, одним из первых в английской прозе обратился к методу "внутреннего монолога", явившись предшественником модернистской "литературы потока сознания" [52].

В письме к Дюжардену Мур указывает, что его новый способ изображения характеров отличается от традиционного реалистического: "Многие годы я был поглощен задачами реализма, неизменно пытаясь создавать характеры; ныне мне представляется, что подыскивать для них соответствующие слова вовсе недостаточно. Временами просто необходимо, чтобы персонажи возвышались над собой и произносили нечто совершенно неожиданное — и только таким озарениями характеры создаются по-настоящему. Во всяком случае, именно таков мой метод" [53].

В произведениях 1886 — 1894 годов, то есть в промежутке между созданием реалистических романов "Кисейная драма" и "Эстер Уотерс" и еще в большей степени после громкого успеха последнего, Мур постепенно отходит от реалистического изображения характеров и социальных проблем, все более погружаясь в так называемые "духовные биографии" и занимаясь преимущественно изысками в области формы. Неудача, постигшая его в целом ряде произведений, таких как "Эвелин Иннз", "Сестра Тереза", "Ничтожное наследство", "Майк Флетчер" и др. (показательно, что сам Мур, неудовлетворенный ими, не включил эти романы в собрание сочинений), в немалой степени объясняется

и зависимостью писателя от различных, нередко несовместимых влияний — реализма Бальзака и Тургенева (авторов, перед которыми Мур не устал преклоняться), с одной стороны, и декадентства Гюисманса и “вагнеризма” — с другой.

Для эклектизма Мура характерно, например, следующее высказывание, в котором он ставит рядом Бальзака и Вагнера, воскликая в своих “Признаниях”: “Бальзак и Вагнер — кумиры, вызывающие у меня восхищение! Я присоединился к восторженной процессии и нес развевающееся знамя” [54].

Однако, невзирая на всю свою подражательность, Мур никогда не был рабским последователем литературных наставников, обнаруживая подчас свежий и оригинальный талант. Прежде всего это относится к таким поздним его произведениям, как “Озеро” и “Невспаханное поле”, в которых он вновь возвращается на родную ирландскую почву.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. История английской литературы. — М: Изд-во АН СССР, 1958. — Т. 3. — С. 55 — 64; Немецкий исследователь Бернхард Фер считает Джорджа Мура и Арнольда Беннета виднейшими представителями “теории среды” в Англии. Он относит произведения Мура к “натурализму в духе Золя” (“Zolaïscher Naturalismus”), а произведения Беннета — “к великому нейтральному натурализму” (“neutraler Naturalismus”). — Fehr B. Englische Prosa von 1880 zur Gegenwart. — Leipzig, 1927. — S. 131 — 138; См. также: Meyer K.-R. Schweizer Anglistische Arbeiter. — Bern, 1957. — Bd. 43. — S. 5 — 21; Tindall L. G. Forces in Modern British Literature 1895 — 1946. — New York, 1947. — P. 120.
2. Blanche J. E. Mes Modèles. — Paris: Librairie Stock, 1928. — P. 209 — 248.
3. Duret Th. // Hone J. The Life of Georges Moore. — London: Victor Collancz LTD, 1936. — P. 71 — 72.
4. Farmer A. J. Le Mouvement esthétique et décadent en Angleterre. 1813 — 1900. — Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931. — p. 76 — 120.
5. Noel J. C. George Moore, l'homme et l'œuvre (1852 — 1933): Thèses. — Paris: Dicher, 1966.
6. Collet G. P. George Moore et la France. — Genève: Droz; Paris: Minard, 1957.
7. Cazamian M. Le Roman et les idées en Angleterre. L'influence de la Science (1860 — 1890). — Paris: Librairie Istra, 1923. — P. 74 — 84.
8. Brown M. George Moore: A Reconsideration. — Seattle: University of Washington Press, 1955. — P. XII — XIII; См. также: Chaikin M. George Moore's Early Fiction // Owens G. Georges Moore's Mind and Art. — Edinburgh: Oliver and Boyd, 1968. — P. 21.

9. Moore G. *Confessions of a Young Man*. — Leipzig: Tauchnitz, 1905. — P. 15 — 16 (Далее цитируется это издание. Номера страниц указываются в тексте).
10. Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1985. — Вып. 698: Труды по романо-германской филологии; 1986. — Вып. 727; 1989. — Вып. 871.
11. В третьем томе своих мемуаров "Приветствие и прощание" ("Vale") Мур пишет о том, как однажды испытал ужас, изобразив на холсте "нечто чёрное", и как поклялся себе не брать больше в руки ни кисти, ни карандаша (Moore G. *Hail and Farewell. Vale*. — Leipzig: Tauchnitz, 1914. — P. 90).
12. Льюис Хокинс фигурирует в его автобиографических произведениях "Исповедь молодого человека", "Приветствие и прощание" и др. под именем Льюиса Понсоби Маршала и, очевидно, является прототипом многих неталантливых художников в романах Мура, особенно в "Современном любовнике".
13. "Наш салон был красивым помещением: обивка — английский кретон с весьма удачным узором, золотые листья винограда на тёмно-зелёном фоне, меж которыми летали многочисленные сойки. Стены были обиты этой красочной тканью, а кресла и кушетки обтянуты той же материей. Гостиная была украшена тёмно-красной тканью, свисавшей с середины потолка наподобие шатра; исполненный в технике терракоты фавн смеялся на этом красном фоне; не обошлось и без турецких кушеток и лампы. Входя в другую комнату, вы видели перед собой алтарь, храм Будды, статую Аполлона и бюст Шелли. Спальни с их подушками для сидения и множестве балдахинных имели экстравагантный вид. В живописных углах комнат стояли большие церковные свечи и пальмы. Если бы теперь вы ощутили запах горящего воска, то получили бы некоторое представление об атмосфере нашей квартиры на Рю де ля Тур де Дам (Rue de la Tour des Dames). — С. 66.
14. Hone J. *Op. cit.* — P. 65.
15. *Ibid.* — P. 71.
16. *Ibid.*
17. *Letters from George Moore to Ed. Dujardin. 1886 — 1922*. — New York: Grosy Gaige; 1929. — P. 21.
18. Gaunt W. *The Aesthetic Adventure*. — Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1957. — P. 16 — 23.
19. Hone J. *Op. cit.* — P. 63 — 64.
20. Moore G. *Vale*. — P. 99.
21. Neidefors-Frisk S. *George Moore's Naturalistic Prose*. — Upsala Irish Studies. III. — Upsala: Upsala University Press, 1952. — P. 20.
22. Андреев Л. Г. Импрессионизм. — М.: Изд-во Московского университета, 1980. — С. 12.
23. Там же.
24. Hone J. *Op. cit.* — P. 73.
25. *Ibid.* — P. 92.
26. *Ibid.* — P. 93.
27. *Ibid.* — P. 101.
28. Moore G. *Preface to Piping Hot! (Pot-Bouille) by Émile Zola*. — London: Vizetelly & Co, 1886 // Frierson W. C. *The English Novel in*

- Transition. 1885 - 1940. — Norman: University of Oklahoma Press, 1942. — P. 67.
29. В оригинале транскрипция ("Turgueneff") в названии статьи представляет собой одну из разновидностей распространенного искаженного написания фамилии русского писателя.
 30. Phelps G. *The Russian Novel in English Fiction*. — London: Hutchinson's University Library, 1956. — P. 98.
 31. Moore G. *Impressions and Opinions*. — New York: Brentanos, 1891. — P. 45.
 32. Ibid. — P. 46.
 33. Ibid.
 34. Ibid. — P. 47.
 35. Ibid. — P. 56.
 36. Ibid. — P. 62.
 37. Ibid.
 38. Ibid. — P. 64.
 39. Hone J. *Op. cit.* — P. 208.
 40. Brown M. *Op. cit.* — P. 107.
 41. Андреев Л. Г. Указ. соч. — С. 31.
 42. Frierson W. C. *Op. cit.*
 43. Hone J. *Op. cit.* — P. 119.
 44. Cave R. *A Study of the Novels of George Moore: Irish Literary Studies* 3. — Colin Smythe: Gerrards Cross Bucks, 1978. — P. 138.
 45. Shaw B. *The Perfect Wagnerite*. — Leipzig: Tauchnitz, 1913.
 46. Cave R. *Op. cit.* — P. 137.
 47. Hone J. *Op. cit.* — P. 134.
 48. Moore G. *Conversations in Ebury Street*. — London: Heinemann Ltd., 1936. — P. 182 - 183.
 49. Hone J. *Op. cit.* — P. 131. Эдуард Дюжарден писал биографу Мура Дж. Хоуну: "По моему мнению, он не обладал музыкальным слухом, и мне всегда казалось, что интерес Мура к Вагнеру, о котором мы вели с ним бескончаемые беседы, опирался исключительно на литературную основу".
 50. Cave R. *Op. cit.* — P. 137.
 51. Андреев Л. Г. Указ. произв. — С. 49.
 52. McCarthy P. *The Moore-Joyce Nexus: an Irish Literary Comedy // George Moore in Perspective / Ed. by J. E. Dunleavy*. — Naas County Kildare: Malton Press, 1983. — P. 99 - 115.
 53. *Letters from George Moore to Ed. Dujardin*. — P. 79 - 80.
 54. Moore G. *Avowals*. — London: Heinemann Ltd., 1924. — P. 134.

GEORGE MOORE'S AESTHETIC VIEWS AND THE IMPACT OF DIFFERENT LITERARY TRADITIONS ON HIS WORK

A. Luigas

Summary

The article is devoted to the aesthetic views of the Anglo-Irish writer George Moore (1852 – 1933), one of the most typical figures of the fin-of siècle changing literary climate. Beginning his career as an adherent of Zola-like naturalism, he at the same time enthusiastically greeted other popular French writers of the period, both from the realistic (Balzac, Flaubert) and decadent (Baudelaire, Huysmans, etc.) camp.

During the last stage of his literary activities Moore started paying much more attention to the style and form of his work, as it was fashionable at the period, changing again radically his "masters". As a follower of the Frenchman of letters, Edouard Dujardin, he became, in fact, one of the first English writers to introduce "literary Wagnerism" into native practice.

THE AESTHETIC SYSTEM OF MALCOLM COWLEY

Pilvi Rajamäe
Tartu University

On Monday, March 27, 1989, died of a heart attack a Grand Old Man of American literature, a critic, historian, editor, poet and essayist Malcolm Cowley. His long and eventful life (he lived to be 90) was dedicated to an intense and all-consuming love for literature. Being conscious of his own limitations as a creative artist, he adopted as his medium the short essay and forged an extraordinarily prolific career in literary criticism spanning seven decades. His keen interest and participation in the life of the literary brotherhood, the generous and selfless attention he paid to young and obscure talent, rescuing men like Cheever and Faulkner from near-oblivion, his retrospects on literary situations in different decades and, notably, on the doings and fates of his contemporaries from the Lost Generation secure him a place among the outstanding chroniclers of a great age in American letters to the making of which belongs his not inconsiderable share.

Cowley always considered it his great good fortune to be born when he did, in 1899. Young men with literary aspirations whose birthday fell into the last five or six years of the century and into the first few of the new were to be formed by circumstances into a close-knit brotherhood of young talent, a generation cutting itself sharply off from predecessors and adopting eagerly Gertrude Stein's catch-phrase "lost generation" as fitting their self-image of a young generation of writers of unseen brilliance.

They all had a similar background. In high school they had contributed pieces to the school magazine, finding inspiration especially in the French fin-de siècle literature. America's own tradition seemed dully provincial in comparison, though Henry James and T.S. Eliot were becoming acceptable as having broken through into European tradition. The winds of war swept them from high school or college across the Atlantic as volunteers afraid to miss the action lest the hostilities ended before their arrival. Most of them still managed to drive ambulances and munition trucks. The lucky few were wounded and decorated. After the Treaty of Versailles some of them opted to stay on in Europe, others went back home, quickly to return complaining of America's stifling indifference to real talent.

The Twenties they spent in and around Paris till the pull their roots or simple financial difficulties forced them to return when the great party of the Jazz Age ended with the collapse of the New York Stock Exchange. After homecoming their paths diverged but they retained a strong group identity.

Cowley grew up in Pittsburg. His Harvard studies were cut short by the war during which he drove ambulances and munition trucks in France. He went home to finish college and returned to France in 1920. In Europe he shared the pranks and aspirations of young American expatriate writers who sundered tradition and fostered a new era in American literature. Though he was not a leading player in that company he was at the hub of the activity, an eager participant who recaptured and celebrated their exploits with gentle irony in his now classic "Exile's Return" (1934). In later life he followed their work closely and championed and advanced their careers whenever he could.

Cowley was one of the first exiles to return to the States and in 1929 he became an associate editor of the New Republic, a literary magazine. He held that post until 1944. His was also the task of writing the weekly book review for the magazine. During the next forty years Cowley wrote more than five hundred articles, ranging from his weekly contributions and short essays to retrospective pieces and updated profiles in later life. In an Epilogue to his "Think Back on Us..." (1 - 67) he wrote:

"The relatively short book review was my art form for many years; it became my blank verse meditation, my sonnet sequence, my letter to distant friends, my private journal. I did not fall into the illusion that it was a major form; no, it was dependent for its subject matter on the existence of novels and plays or poems worth writing about. Nevertheless it was my form and for years I neglected obligations to family and friends in order to get the review written. As writers tend to do with any form imposed upon them by accident, I poured into it as much as possible of my adventures among events and opinions" [1].

Trying to grasp and pin down new developments and tendencies, scouting for new talent, re-evaluating old masters and putting his own views into new perspective "he endeavored to place his generation within the emerging tradition of a national literature. In the process he helped to broaden our perceptions of that literature itself" [2].

In retrospect the 1930s proved to be an astonishingly "red" decade. In the years of deepest economic depression Marxist views held a strong appeal for American intellectuals. History seemed to

offer a chance of building a brave new world. Many admired Russia's achievements, or rather the glorified versions of them propagated by local Communist Party agitators. Virtually nothing was known of the situation within the Soviet Union itself and the first tales of Stalin's atrocities to reach America found few believers. Seeing human misery around them many writers felt a pressing need for joint actions in support of the labourer. Some joined the Communist Party, others with Communist sympathies but hesitant of becoming members organized rallies and lecture tours in support of strikers. Cowley deeply sympathized with the plight of the workers and was actively involved in organizing actions in support of them but preferred not to join the Party and remained a simple "fellow traveler" (his term). He disliked the Party's blind obedience to rigorous and contradictory commands emanating from Moscow.

Disillusionment with the Communist cause soon set in. In 1938 the Spanish republic, the hope of many intellectuals, fell, largely due to the duplicity of great powers involved. Britain and France shamefully surrendered to Hitler at Munich. Then came the shock of Russo-German non-aggression pact. Though tales of horror of Stalin's incredible purges, mass starvation and persecution had filtered to the West they had uneasily been discarded to preserve the image of Russia as the shining ideal and the only positive force to counterbalance the threat from Nazi Germany. Now this hope fell away. Cowley has written:

The Nazi-Soviet pact had affected me, but somewhat less deeply. After the British and the French surrendered at Munich, I was expecting a drastic change in Russian policy, though nothing quite so drastic as that drinking of toasts to Hitler. The pact was a bill of divorcement between Russia and the Men of Good Will in the West of whom I was one. Russia had ceased to be an admired country, having adopted a new policy that promised to be fatal to our hopes. The invasion of Poland, then of Finland, were ominous signs, but still I had vestiges of faith in the radical movement, which had once been a force for progress, and I did not break with it publicly. Then came the invasion of France, the country I loved best after my own, and I was shaken to the depths. I wrote an open letter of resignation from the League of American Writers, which had been following the Communist Party line of strict neutrality, and I wrote several articles about France in the effort to understand why and how she had surrendered" [3].

Cowley chose personal freedom and moved closer to Roosevelt administration for which he came under ferocious attack from the

Communist press. Only when America entered the war were petty squabbles put aside as everybody joined in the war effort. Cowley returned to the 1930s late in life in his poignant book *"The Dream of the Golden Mountains. Remembering the 1930s"* (1980). There is also a collection of essays edited by H. D. Fifer *"Think Back on Us: A Contemporary Chronicle of the 1930s"* (1967).

Shortly before Pearl Harbour Cowley went to work for the government's Office of Facts and Figures (OFF) as Chief Information Analyst. OFF soon came under attack from the press for beautifying America's part in the war effort. Much abuse was directed at Cowley personally, culminating in the crushing review of his second book of poems *"The Dry Season"* in the *Time* magazine which painted a picture of him as a Communist subversive. Cowley resigned from OFF and withdrew from active politics. He retired to his home in Connecticut to devote himself to writing. He had long wanted to study the social context of American literature. With his innate integrity, a sense of certain ironic detachment from his subject and yet with deep understanding and sympathy he set out to explore the American tradition. In his task he was helped by Mary Mellon's so-called Five Year Plan, a system of granting stipends for five years to various writers of promise. Cowley was among the first four persons chosen for a stipend of \$5,500 a year.

In 1949 Cowley joined the Viking Press as a part-time literary consultant, a post from which he retired in 1985, when he was eighty-six. At Viking he helped to establish the Viking Portable Library, a series of one-volume anthologies for college use. A new spirit of nationalism was emerging and American literature was now taught almost universally in the US and foreign universities. The series kindled a new interest in the best writers of his generation. His celebrated introduction to *"The Portable Faulkner"* which he edited saved William Faulkner from "scandalous neglect" and provided new vistas for Faulkner readers. Faulkner said years later: "I owe Malcolm Cowley the kind of debt no man could ever repay" [4]. Their correspondence was published in book form in 1966 as *"The Faulkner-Cowley File. Letters and Memoirs 1944-62"*.

In the 1950s and later Cowley took up many teaching assignments and lectured widely. From 1956 to 1959 and from 1962 to 1965 he served as president of the National Institute of Arts and Letters, from 1966 to 1976 he was Chancellor of the American Academy of Arts and Letters. Yet his central task remained writing. He continued to write essays, profiles, influential introductions and books when he had time. *"The Literary Situation"* (1954) puts the post-war situation into perspective. *"A Second Flowering: Work and Days of the Lost Generation"* (1973) is a fine collection of updated literary profiles of his contemporaries. *"A Many-Windowed House: Col-*

lected Essays on American Writers and American Writing" (1970); "And I Worked at the Writer's Trade: Chapters of Literary History 1918 - 1978"; "The View from 80" (1980) and "The Flower and the Leaf. A Contemporary Record of American Writing Since 1941" (1985) are collections of essays covering a broad spectrum of American writers. Yet by no means are they the collected works. A large number of Cowley's writings still remains scattered in the back numbers of various publications, awaiting their editor.

Cowley's contribution to American letters was acknowledged by "Who's Who in America" when they honoured him with the 1983 - 1984 Achievement Award for Arts and Communication.

"A writer is a man or woman who has readers", he used to tell his students. His own honest toil, freshness of observation and deep love for his subject, coupled with the crystal clarity of his language and his impatience with stilted academic jargon are bound to let him be rediscovered by numbers of generations to come

REFERENCES

1. Cowley M. The Flower and the Leaf. - Viking Penguin Inc., 1985. — P. XII.
2. Ibid. — P. XI.
3. Ibid. — P. XIV.
4. International Herald Tribune, March 30, 1989. — . 3.
5. Cowley M. — P. XXI.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МОЛКОЛМА КАУЛИ

II. РАЗМЯЗ

Резюме

В статье дается краткий обзор творчества американского критика и писателя XX века Молколма Каули.

SYMBOLS IN EUDORA WELTY'S FICTION

Piret Ruusla
Tartu University

"Symbol", "metaphor", "image" — these are but a few of the keywords which are often used when discussing the art of Eudora Welty. It is somewhat symptomatic of the literature of the American South that its representatives are fond of symbolic images, and particularly so when writing about days long past, about the golden era of the old, aristocratic South, about their own world "before the Fall". In that sense, Eudora Welty is no exception.

In this fiction of Miss Welty, symbols appear "unobtrusively because they are born into the material" [1]; they "function quietly, contributing to the form and the poetic density of the stories, deepening and enriching their surface meanings." [2] However, at the same time she is rather wary of symbol-hunting, and no action, name or characterization has been sacrificed for the sake of a symbolic point. In fact, she has written that "symbols for the sake of symbols are counterfeit" [3], and in order to function properly, they have to "spring from the work direct, and stay alive" [4] She sees all fiction as a symbol, and views the novel as a conglomeration of little symbols within the big symbol of fiction. According to Welty, symbols are "failing their purpose when they don't keep to proportion in the book. However alive they are, they should never call for an emphasis greater than the emotional reality they serve, in their moment, to illuminate." [5]

Welty's fifth novel "The Optimist's Daughter" was first published in "The New Yorker", March 15, 1969, and having appeared with some changes in a Random House edition in 1972, won the Pulitzer Prize for fiction. The novel's action centers around the death of Judge McKelva after eye surgery in New Orleans, his funeral at his ancestral home in Mount Salus, Mississippi, as well as around the conflict between the Judge's daughter Laurel McKelva Hand and his young widow Wanda Fay. Both women in a way symbolize two different world outlooks, two different eras: Laurel, a sensitive and civilized woman, the last survivor of an old Southern family represents the perishing Southern aristocracy and its ideals while the vulgar, egoistic and shallow Fay embodies the onslaught of the consumer morals and the nouveau-riche way of life. Clearly, the

future belongs to Fay while Laurel has to leave her memories as well as her childhood home, the physical symbol of her past, which has already undergone changes in the hands of Fay, and return to Chicago.

At the same time the novel also contains other systems of symbolic imagery which are less conspicuous than the above-mentioned confrontation. The most pervasive of them is centered around birds. The first reference is given in the very beginning of the book: "And I saw the fig tree," said Judge McKelva. "The fig tree! Giving off flashes from those old bird-frighteners Becky saw fit to tie on it years back!" [6] As Marilyn Arnold points out, the Judge's initial awareness of his vision problems is associated with the bright tin reflectors which are remnants of the desperate effort of the Judge's first wife Becky to protect the fruit from birds. The effort proves ineffectual, so it painfully demonstrates Laurel the futility of trying to protect anything precious from outside incursions [7].

The night before Laurel is to leave Mount Salus and go back to Chicago, a chimney swift gets trapped inside the family home. "She saw the bird at once, high up in a fold of the curtain at the stair window; it was still, too, and narrowed, wings to its body." [8] Different critics interpret the scene and the meaning of the chimney swift in different ways. Thomas Daniel Young, for example, writes that the bird suggests Laurel's innermost feelings and the turbulent state of her emotions [9]. John F. Desmond says that for Laurel, the swift associates "with all the blundering forces of life and particularly with Fay's assault on her dying father." [10] Cleanth Brooks presents a number of suggestions about the bird's possible symbolic meaning: "Does the bird merely represent the vague terrors of the night that beset Laurel? [...] Or does the sooty bird [...] betoken the alien presence of Wanda Fay in the house, troubling its old inhabitants, putting a smudge on everything? Or is the bird [...] Laurel herself, trapped in the past that has suddenly become to her strange and problematical?" [11] Or perhaps the bird has no symbolic importance at all.

For Marilyn Arnold, the trapped chimney swift symbolically represents Laurel's struggle to escape and then finally to free her own past. The latter is caught in Laurel's idea of the past itself, just like the bird is caught in her house. But like the past, the bird becomes the pursuer, while Laurel becomes the pursued, and when the next morning the bird is at last caught and released, it prompts Laurel that she, too, has to release the past from the shackles of her inflexible view of it [12].

In the interpretation of Robert L. Phillips, Laurel believes that her late mother Becky knew that Wanda Fay, like the dirty chimney swift, would get into her house and soil it. Laurel's catching of the

bird in a basket and then freeing it from the house parallels her own awakening. The awakening which enables her to formulate her understanding of the distinction between memory and the past and thus finally to deal with Wanda Fay [13].

A third episode is connected with Laurel's childhood memory of the pigeons of her Grandma. "But Laurel had kept the pigeons under eye in their pigeon house and had already seen a pair of them sticking their beaks down each other's throats, gagging each other, eating out of each other's craws, swallowing down all over again what had been swallowed before: they were taking turns. [...] They convinced her that they could not escape each other and could not themselves be escaped from." [14] The behaviour of the pigeons distasteful and frightening to Laurel, suggests the "sometimes stark and indelicate realities of human interdependence and intimacy" [15] and later on makes Laurel realize "not only her parents' urgent, baffling dependence and their simultaneous and paradoxical inability to meet each others' needs, but also her own longings for her parents and their utter unreachableness" [16].

As to the symbolic meaning of the pigeons, commentators tend to be generally in agreement. Michael Kreyling, for example, considers the passage about the pigeons the heart of the novel: the pigeons depend upon each other, and each member of the group gives up its individual freedom by allowing the other free access to its body for digestion and warmth [17]. John F. Desmond calls the episode Welty's "complex symbol for Laurel's fear of life 'up close' and the whole mystery of human relationships — violation and sustenance, protecting and protesting, love and separateness." [18]

In other minor ways, bird imagery appears throughout the book.

The gossip of Laurel's neighbours while she is working in the garden is accompanied by the song of a mockingbird.

During the Judge's burial a flock of black starlings flies up from the cemetery in order to settle on the ground again as the mourners leave the grave.

On her way to Mount Salus with the body of her father, Laurel sees a seagull through the train window. The bird hangs against the sky with its wings fixed like hands on the clock. Later Laurel discovers that the parlor clock in their house at Mount Salus has stopped.

A band of cardinals, tantalized by their own reflections in the bird-frighteners frolic in the fig tree like vain youngsters.

The birds Laurel encounters contain symbolic and emotional qualities by reflecting human behaviour in many of its aspects. But in some cases they also have reference to the soul of man, to the spirit, like some mythical birds.

Another system of symbolic imagery, although a little less elab-

orate is that of hands.

We find numerous references to hands in the novel: Laurel married Philip Hand who had "large, good hands [...]" When she watched his right hand go about its work, it looked to her like the Hand of his name." [19] The breadboard that later becomes a crucial item in the conflict between Laurel and Fay was also hand-made by Philip. Laurel finds her mother's hand-written recipe for bread, and notes on Milton. Judge McKelva puts himself in the hands of Dr. Courtland who has "big country hands" [20], and who warns the Judge that the operation is unpredictable "in any hands" [21]. During Becky's illness Laurel, her mother and father held hands. The last thing Laurel sees as she leaves Mount Salus is the "twinkling of [...]" the many small and unknown hands, wishing her goodbye." [22]

More than once the hands of the clock are mentioned — the relationship between hands and time, hands and memory. "Memory lived not in initial possession but in the freed hands, pardoned and freed, and in the heart that can empty but fill again, in the patterns restored by dreams." [23]

The image of hands in a way refers to the unity of all human experience. Also, Laurel's self-revelation comes "by her own hands": "She had gone on living with the old perfection undisturbed and undisturbing. Now, by her own hands, the past had been raised up [...]" [24].

In addition to the above-mentioned, "The Optimist's Daughter" contains numerous other symbolic images — white strawberries, Becky's breadboard, water, etc. — which have been analyzed and interpreted by the commentators of Eudora Welty.

REFERENCES

1. Vande Kieft R.M. Introduction to *Thirteen Stories* by Eudora Welty. — San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1985. — P. 12.
2. Ibid.
3. Welty E. Words into Fiction // *The Southern Review*. — 1965. — Vol. 1. — P. 547.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Welty E. *The Optimist's Daughter*. — New York: Random House, 1978 — P. 11.
7. Arnold M. Images of Memory in Eudora Welty's "The Optimist's Daughter" // *The Southern Literary Journal*. — 1982. — Vol. 14. — N. 2. — P. 29 — 30.
8. Welty E. *The Optimist's Daughter*. — P. 189 — 190.

9. Young Th. D. Social Form and Social Order: An Examination of "The Optimist's Daughter" // Eudora Welty: Critical Essays / Ed. by Peggy Whitman Prenshaw. — Jackson: University Press of Mississippi, 1979. — P. 382.
10. Desmond J. F. Pattern and Vision in "The Optimist's Daughter" // A Still Moment: Essays on the Art of Eudora Welty / Ed. by John F. Desmond. — Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, Inc., 1978. — P. 131.
11. Brooks C. The Past Reexamined: "The Optimist's Daughter" // Mississippi Quarterly. — 1973. — N. 26. — P. 582.
12. Arnold M. Images of Memory in Eudora Welty's "The Optimist's Daughter" — P. 30 — 31.
13. Phillips R. Patterns of Vision in Welty's "The Optimist's Daughter" // The Southern Literary Journal. — 1981. — Vol. 14. — N. 1. — P. 18 — 19.
14. Welty E. The Optimist's Daughter. — P. 166.
15. Arnold M. Images of Memory in Eudora Welty's "The Optimist's Daughter". — P. 35.
16. Ibid.
17. Kreyling M. Eudora Welty's Achievement of Order. — Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980. — P. 169.
18. Desmond J.F. Pattern and Vision in "The Optimist's Daughter" // A Still Moment: Essays on the Art of Eudora Welty / Ed. by John F. Desmond. — P. 132.
19. Welty E. The Optimist's Daughter. — P. 188.
20. Ibid. — P. 10.
21. Ibid. — P. 1.
22. Ibid. — P. 208.
23. Ibid. — P. 207 — 208.
24. Ibid. — P. 181.

СИМВОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮДОРЫ УЭЛТИ

И. Руустал

Резюме

В статье рассматривается роль символов и символики в творчестве Юдоры Уэлти. В литературе Американского Юга символы всегда играли важную роль. Юдора Уэлти как представитель "южной школы" видит всю литературу как конгломерат маленьких символов. Однако символы в ее романах и рассказах не являются подчеркнутыми, а функционируют незаметно.

В романе "Дочь оптимиста" имеются некоторые системы символических образов: птицы, руки, а также другие отдельные символы, как белая земляника, хлебная попата, вода и т.д.

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Э. БУЛЬВЕРА-ЛИТТОНА 1820 — 30-х ГОДОВ

Галина Перминова
Черновицкий университет

Специдику эволюции философско-эстетических взглядов Э. Бульвера-Литтона особенно отчетливо позволяют выявить поэтические произведения, проза и эссеистика начального этапа творчества — 1820 — 30-х годов. Не избежав, как и почти все английские поэты начала XIX в., влияния Байрона, Бульвер все более настойчиво прорывается к жизненно реальным обстоятельствам и обыденным героям с их простыми чувствами, а не демоническими страстями и неистовыми метаниями. И хотя в описании этих чувств автор придерживается романтической поэтики, тенденция к анализу мотивированного конкретными обстоятельствами душевного состояния становится достаточно отчетливой. Само название сборника стихотворений “Сорные травы и полевые цветы” (1826) демонстрирует стремление Бульвера найти материал для раскрытия отнюдь не исключительного душевного состояния своего лирического героя в будничных явлениях.

В ранних стихотворных опытах Бульвера уже нет того самоанализа, который, как справедливо отметил Д. Урнов, не только у Байрона, но даже у Шелли опасно граничит с самолюбованием [1]. Между ним и его лирическим героем дистанция несравненно больше, чем в поэзия любого английского романтика. Именно в эти годы Бульвер утверждает, что назначением поэзии является “обращаться к сердцам других с той же силой, с какой чувства, которые выражаются, пережиты нашим собственным сердцем” [2]. С этой установкой связаны замыслы его наиболее значительных произведений — поэм “Эва”, “Маяк”, “Волшебная невеста”. Эти ранние стихотворные опыты, наметившие многие мотивы последующих романов писателя, воплотили ту тенденцию английской поэзии XIX в., которую Дж. Спирс считает главной: углубленное раскрытие внутреннего мира личности, интерес к психологии индивидуальных образов, предвосхищающие развитие английского романа XIX в. [3].

В романе “Фокленд” (1823) заметно сознательное следова-

ние традициям прозы Гете, но в то же время чувствуется, что Бульверу тесно в рамках эпистолярной формы. "С целью более наглядного выделения характеров" [4] автор оставляет за собой право открытого комментария, прерывая время от времени нить повествования. Вполне очевидно, что влияние Руссо и Ричардсона — "писатель, чье влияние на литературу было наиболее глубоким и длительным" [5] — также преодолевается в "Фокленде": этот роман отнюдь не сводится ни к сентиментальной юношеской исповеди, ни к проповеди морального совершенствования. Бульвер, видимо, уже в то время понимал, что, как говорится в предисловии к роману, "каждому веку свойственны свои чувства, и чисто моральное влияние сентименталистской литературы редко переживает эпоху, к которой оно было обращено" [6]. Главный герой, дворянин Фокленд, типичен именно для начала XIX века как "лишний" человек в его не вертеровском, а байроническом варианте.

Фокленд — крайний индивидуалист: мир своего "я" он изображает в форме круга, расположенного в квадрате. Человечеству он оставляет самую малость своего внимания и участия — то, что лежит за пределами круга. Развенчивая эгоистический индивидуализм героя, Бульвер исходит из того, что чувства человека формируются и меняются под воздействием обстоятельств [7]. Изображая романтического героя в неромантических обстоятельствах, автор объективно доказывает его безнравственность. Новаторство эстетических позиций Бульвера на этом этапе творчества состоит в том, что он, по словам У. Филлипса, "одомашнил свой байронический персонаж и начал его моральное возрождение" [8].

Смертельно раненый Фокленд пересматривает свои прежние убеждения в том, что, "как круги на воде..., поиски истины ослабевают в своем развитии и наконец исчезают в бесконечном и непостижимом пространстве неизведанного" [9]. Пытаясь заново осмыслить цель человеческого бытия, он задается вопросом о назначении человека в этом мире. Ответа не знает не только герой, умерший в расцвете лет, но и сам автор, заслужив которого является уже то, что он первым из романтиков окружил свои романтические характеры обстоятельствами реальной буржуазно-дворянской Англии I-й трети XIX в. и тем самым положил начало эволюции английского романтического романа в сторону его сближения с социально-правоведческой традицией.

Следующий роман Бульвера — "Пелэм, или приключения джентльмена" (1828) — задуман как расчет не только с байронизмом, но и с романтизмом лейкистов: скорее их, а не подражателей Байрону имеет в виду автор, стремясь развенчать те

“унылые напевы, которыми нас угощают уже столько лет” [10]. Четко отделяя Байрона — прогрессивного деятеля, философа, поэта-лирика — от байронизма [11], видя в “человеконенавистнических признаниях и слезливом любовании порочностью” [12], свойственных романтическому эгоцентризму, величайший вред для молодого поколения Англии, Бульвер гордится тем, что его книга содействовала “окончанию демонического поветрия, помогла отвратить честолюбивые помыслы молодых людей... от игры в Корсара” и направить их “к действительности с её здоровой сущностью” [13]. Но при этом автор сознательно наделяет Пелэма свободомыслием, свойственным героям Байрона, без которого невозможно активное действие на благо общества.

В последующие несколько лет Бульвер в своём творчестве отходит от современной тематики, что было, по определению Б. Рензова, “не бегством от действительности, а активным и разумным вторжением в нее” [14]. Такой отход был к тому же продиктован все возрастающим критическим отношением писателя к “светскому” роману — даже сравнительно лучшие из его образцов (роман Листера, Уайта) названы им в одном из писем 1828 г. “элегантной посредственностью” [15]. И поскольку на рубеже 20-х — 30-х гг. XIX в. именно “светский” роман монополизировал современную тематику, необходимо было отойти от современности, чтобы преодолеть его воздействие.

Это отступление в историю начинается романом “Отверженный” (1828), время действия которого отнесено к концу XVIII в. Роман, посвященный прежде всего раздумьям над поисками путей деятельности во имя блага человечества, Бульвер назвал “метафизическим”, подразумевая под этим изображение процесса воспитания личности жизнью и окружением. В “Отверженном” сделана попытка изобразить героя, использующего свой интеллект исключительно для того, чтобы выбрать верный путь в жизни, определить свои идейные позиции и правильно оценить различные теории и идеи своего времени, ничего не принимая на веру. Проследившая формирование личности своего любимого героя Мордонта, автор подчеркивает, что знание сделало его добродетели более осознанными, поскольку они стали исходить “из принципа, а не чувства” [16].

Философско-эстетические убеждения Бульвера-Литтона наиболее ярко проявились в романе “Девере” (1829), в котором дан “тонкий внутренний анализ мотивов, характеров и действий” [17]. Время его действия — начало XVIII в. — не более чем условная театральная декорация для героев, думающих и чувствующих как люди I-й трети XIX в. Сам автор указывает, что они обладают “мыслями и чувствами, присущими современникам” [18]. И все же выбор времени действия отнюдь не произ-

волен. Это время царствования королевы Анны, последней представительницы дома Стюартов, когда в связи с вопросом о престолонаследии якобитские попытки реставрации стюартовского абсолютизма и неокатолицизма были особенно интенсивными и частыми.

В предисловии к роману Бульвер настаивает на том, что по месту и функции исторических персонажей он восходит к традиции не В. Скотта, а "более ранней школы" [19], то есть предромантических романов Леланда и С. Ли, в которых главными были не исторические персонажи, а вымышленные герои с вневременными личными драмами. Но при всех композиционных перекличках с предромантизмом "Девере" не мог быть вневременным: его события были возможны только во времена якобита, которое после 1715 г. политически умерло, а в философско-идеологическом плане возрождалось на глазах у писателя. Опыт В. Скотта учитывается им в "Девере", который следует рассматривать как попытку воссоздать общественную психологию определенного круга и класса Англии начала XVIII в., не ушедшей в небытие вместе с её носителями — торийским дворянством, представленным в романе семейством Девере, закономерно для того времени связанным с реакционным иезуитством в лице аббата Монтрейля.

Повествуя об упадке дворянского рода Девере, Бульвер раскрывает причины истощенности и обреченности торийского дворянства, его необратимое духовное и физическое угасание. Важно, что в качестве одной из причин духовной гибели дворянства показана общественная пассивность, вялость мысли и эмоциональной сферы, рабская зависимость от католической доктрины.

Встречи главного героя, Мортона Девере, с реальными историческими лицами — Людовиком XIV, сыном Кромвеля, Петром I — дают ему возможность приблизиться к решению важнейшей для данной эпохи проблемы: каким должен быть подлинно великий и полезный государственный деятель. Образ Людовика XIV обрисован через восприятие героя не менее глубоко и точно, чем Людовик XI у В. Скотта ("Квентин Дорвард"), а Петр I идеализирован так же, как Ричард Львиное Сердце в "Айвенго". Когда император говорит о своей задаче превратить Россию в страну высокого культурного уровня и о том, что свобода невозможна без просвещения, он по сути развивает и расширяет вложенную в уста художника Рейнольдса ("Отверженный") мысль о гениальности, ничего не стоящей без культуры. Следовательно, просветительская традиция сохраняется в этико-политической концепции Бульвера.

Выйдя в романе "Поль Клиффорд" (1830) за пределы дворянского круга образов, Бульвер обратился к изображению лон-

донского "дна". Не лишено оснований сравнение романа с "Пеломом". В предисловии к "Полю Клиффорду" подчеркивается, что автор здесь "скорее наблюдает, чем воображает; скорее имеет дело с внешней поверхностью жизни, чем пытается парить над нею или углубляться в нее" [20]. Именно поэтому это наименее романтический из всех романов Бульвера тех лет. Не случайно в одном из примечаний к 12-й главе он особенно настаивает на том, что главное для него — факты. Художественное воплощение фактов не только самой преступности, но и действительности, порождающей преступления, во многом тождественно с их воплощением у Дефо и Филдинга. Традиции просветительского реализма в "Поле Клиффорде" еще более заметны, чем в "Отверженном" — поэтому Бульвер интересуется прежде всего интеллект персонажей романа.

Преодолевая воздействие поэтики "светского" романа, решительно отдаляя свое творчество от "ньюгейтской" школы, Бульвер обращается к традициям поэтики Хогарта и Скотта, что свидетельствует о возрастании реалистических тенденций его прозы и эстетической теории. Еще дальше это преодоление зашло в I-й редакции романа "Юджин Эрам" (1831), прежде всего в плане углубления демократических симпатий писателя.

В предисловии в I-му изданию романа, сопоставляя его с одноименной поэмой Т. Гуда, Бульвер отметил, что судьба Эрама, поневоле ставшего убийцей, раскрывает темные тайны нашего сознания. Задача романиста — заглянуть в подсознательные тайники душевного состояния героев, намекнуть читателю на еще не осознанные самим героем чувства, постепенно разрушающие его психику, подтачивающие ощущение собственной ответственности перед обществом, внушающие ему презрение к человечеству и в конечном счете изолирующие его от людей. Это составляет новаторскую черту психологизма образа Юджина, отличающую его от братьев Девере из одноименного романа, с начала и до конца ясно осознающих все аспекты и последствия совершенных ими поступков. Представляется также, что именно в "Юджине Эраме" Бульвер сумел дать интеллектуально-просветительскому началу как ведущему принципу своего творчества наиболее удачное художественное воплощение. Современное английское литературоведение справедливо считает, что своими романами писатель хотел подтолкнуть даже случайного читателя к самостоятельному размышлению о непреходяще важных вещах [21], то есть создать увлекательный интеллектуально-философский роман.

В конце романа герой (Уолтер), разочаровавшись в людях, теряет всякое стремление к какому бы то ни было действию (при этом сравнивает себя с Гамлетом). Хотя, естественно, до фило-

софской глубины мыслей Гамлета, и тем более до их обличительной силы Уолтеру далеко, все же "гамлетизм" здесь, видимо, не случаен. Как и пассивность сына Кромвеля и Мортона после убийства Монтрейля ("Девере"), эти размышления Уолтера свидетельствуют о том, что пути к полезному действию, бывшие конечной целью философских размышлений и самого автора со времени написания "Пелэма", закрыты для людей гамлетовского типа. Эта проблема во весь рост встанет перед Вульвером в его следующем романе — "Годольфин" (1833), в котором философско-эстетические тенденции его творчества нашли свое самое отчетливое воплощение.

Роман назван именем героя, представляющего, по определению автора, "обычный тип легкомысленного интеллектуала" [22]. Показывая эволюцию его мировоззрения, прослеживая этапы воспитания его чувств на четком общественно-политическом фоне Англии 1830-х гг., Вульвер сознательно стремился к "точному описанию определенных фаз современной цивилизации и ... указанию некоторых истин, представляющих ценность в исследовании влияния социальных факторов или индивидуального поведения" [23].

Философские искания Вульвера не находили еще более полного и многообразного художественного воплощения в образе главного героя, являющегося в этом смысле итогом размышлений писателя над особенно обострившейся накануне победы сторонников билля о парламентской реформе борьбой кантианства и утилитарной доктрины Дж. Бентама.

Рационалистически расчетливая бентамистская философия пользы, псевдогуманистические лозунги утилитаристов, маскировавшие буржуазный эгоизм, были для Вульвера неприемлемы не только в плане социально-философском [24], но и в интеллектуальном. Как отмечает Э. Эйгнер, писатель видел в "реализме" Бентама "изнуряющую болезнь, духовно опустошившую Англию" [25]. В борьбе с бентамизмом он обращается к философии Канта, воспринимая её как источник не столько философских, сколько этико-эстетических ценностей. Вслед за английскими романтиками (в особенности С. Кольриджем) Вульвер стремится философски и эстетически обосновать активность сознания, по сути разделяя убеждение Канта в том, что поэт должен быть философом, сочетающим в познании красоты свой интеллект с эмоциями.

Однако писатель сразу же столкнулся с противоречивостью кантовской философии эстетики: познание автономной, не поддающейся объективному определению и недостижимой в реальном мире красоты, стимулируя активность сознания, в то же время уводило художника от реальной действительности к са-

мосозерцанию и пессимизму. Бульвер не мог не сознавать, что стремление Канта отграничить эстетическое от познавательного и нравственного и оградить, таким образом, искусство от утилитарного подхода на деле приводило к его отходу и от общественных интересов, и от идейной борьбы, так как тезис о "целесообразности без цели" не подразумевал активной жизненной позиции его приверженцев.

Критическое отношение Бульвера к слабым сторонам кантианства воплощено в образе главного героя. Руководствуясь в своем творчестве принципом: "Мораль, которую навязывают, часто не производит должного действия" [26], автор избегает в "Годольфине" обнаженной тенденциозности и прямого морализаторства. Но вместе с тем судьба заглавного героя убеждает в несостоятельности исповедуемой им философии удовольствия и созерцательного покоя, а следовательно — и в антиобщественной сущности кантианской этики.

Философские позиции Годольфина на деле не способствуют естественному стремлению художника творить свободно и непреднамеренно (здесь Бульвер объективно полемизирует с Кольриджем) отрывают его от реальной жизни, тем самым препятствуя проявлению способностей, губя его талант. Проблема личности и общества в образе Годольфина решается через раскрытие несостоятельности эскейпизма героя.

С образом героини романа Констанс особенно четко связана критика философии утилитаризма. По сути именно утилитарный подход к жизни препятствует проявлению и полноценному применению всех богатств души одаренной девушки, искажает ее чувства и приводит ее к такому же горькому осознанию своего поражения, как и Годольфина. На данном этапе своего творческого пути Бульвер еще не мог показать по-настоящему цельную и жизненно активную личность, способную не только противостоять влиянию губительной философии бездельности, но и на деле и с пользой для других применить свое дарование и душевное богатство.

Идейно-эстетические поиски привели Бульвера к окончательному размежеванию с жанрово-сюжетными традициями "ньюгейтской" прозы. В этом контексте вполне закономерным было появление экспериментального романа "Рейнские пилигримы" (1834). В повествовании о путешествии героев (Гертруды, ее жениха Тревиляна, отца Гертруды) по берегам Рейна событийное начало сведено до минимума. Доверительная и интимная интонация романа во многом связана с сентименталистскими традициями. Бульвер, ощущая эту близость, подчеркивает в предисловии к роману, что в нем дано не только "собрание мыслей и чувств, составляющих юношескую любовь" [27]; это,

пожалуй, первый роман писателя, в котором эмоциональное состояние героев, индивидуально-психологические особенности их восприятия жизни и отношения к ней находятся в наиболее тесной связи с их действиями, поступками и конкретными высказываниями. Именно конкретные проявления человеческой личности героев способствуют созданию психологически убедительных образов.

В "Рейнских пилигримах" ощущается искренняя вера в человека, способного во имя всеобщего блага на самопожертвование. Споря с отцом Гертруды о целях человеческой жизни, Тревилян не приемлет его тезис о бесцельности стремлений к добру и о неблагодарном равнодушии человечества к тем, кто служит ему на благо. Связывая проблему активности с категорией свободы и необходимости, герой отвергает мнение о том, что человек свободен тогда, когда ни во что не вмешивается и занимает индивидуалистическую позицию постороннего наблюдателя: "Разве это свобода — быть слугой самого себя?" [28]. В связи с проблемой действия, решаемой Бульвером в философско-эстетическом и интеллектуально-психологическом аспекте, в романе возникает тема общественного долга писателя. Гений, талант рождается, по мнению автора, в определенную эпоху не случайно — его рождение подготовлено всем ходом исторического развития общества. И потому назначение творца — служить обществу. Художники "должны возвышаться над толпой, но не для того, чтобы презирать людей и гордиться своим талантом; видя дальше рядовых членов общества, следует постоянно задавать себе вопрос: "Сделал ли я все, что в моих силах, чтобы использовать "талант", которым меня наделила природа?" [29].

Основой мировоззрения Бульвера этих лет был пантеистический гуманизм, неотделимый от религиозной веры в бессмертие души. Если в предшествующих его произведениях жизнь трактовалась как замкнутый круг, за пределами которого человек не способен существовать, то в "Рейнских пилигримах" героиня, умирая, сравнивает жизнь человека с движением лодки: "мы ускользаем по реке времени, исчезая из глаз, но тем не менее мы не перестаем существовать!" [30]. Источником подобных убеждений было творчество Гете, чьи взгляды на взаимоотношения человека и природы стали одним из факторов отхода Бульвера от кантианства с его стремлением отгородить человека от природы.

Диалогию "Эрнест Мальтраверс" (1837) и "Алиса, или тайны" (1838) сам автор определял как "наиболее всеобъемлющую" [31] из всех произведений, созданных до 1840 г. В ней очевидно стремление проследить эволюцию не только выдающейся личности, но и рядовых, обычных людей.

Как и в прежних своих романах о современности, начиная с "Фокленда", Бульвер следует традициям воспитательного романа Гете, но теперь уже отнюдь не в плане открытого подражания. Замечание писателя в предисловии к первому изданию "Эрнеста Мальтраверса" о Вильгельме Майстере, чье ученичество он видит "скорее в приобретении теоретических знаний" [32], свидетельствует о том, что он, очевидно, сумел почувствовать в романе Гете декларацию идей, не нашедших полного художественного воплощения в образе главного героя. Поэтому Бульвер ставит перед собой задачу изобразить жизнь героя типа Вильгельма Майстера как в ее "духовной и мистической, так и в более явной плотской характеристиках" [33], в окружении людей, взятых из реальной жизни.

В предисловии к I-му изданию "Алисы" Бульвер подчеркивает, что воспитание героя в предыдущем романе не было завершено. Цели автора — обоснованию закономерности интеллектуально-нравственного совершенствования героя — посвящены обе книги дилогии. Годольфин переживал в романе эволюцию в сторону его отхода от действительности, а история мужания Мальтраверса и становление его активной жизненной позиции значительно сложнее и диалектически глубже. Прослеживаются не только отдельные этапы интеллектуального формирования героя, как это было в "Отверженном", но и подлинная эволюция его чувств. Талантливый поэт, он нашел свою истинную цель в том, чтобы, изображая будничную реальность, становиться "тонким и ищущим аналитиком" [34].

В дилогии особенно ощутима переоценка философско-эстетических ценностей ее автора. Подчеркивая восхищение Эрнеста возвышенными идеалами Платона, он уже не так безоговорочно разделяет его, как могло бы быть раньше. Идеи Платона представляются ему туманными (кн. 1, гл. 5). Очевидно, поэтому меняется и взгляд писателя на смысл и цель человеческой деятельности. Она не должна заключаться лишь в благотворительности ("Отверженный", "Годольфин") или в интеллектуальном труде ученого ("Рейнские пилигримы"). Но если художник оторван от действительности, тогда "наши таланты становятся всего лишь интеллектуальными странностями" [35]. Отсюда — осуждение писателей, бегущих от реальной повседневности в мир природы (кн. 3, гл. 1).

После опубликования дилогии Бульвер стал популярным в Европе и США. Но в том же 1838 г. вышел "Оливер Твист" Диккенса, положивший начало новым идейно-эстетическим поискам английского социального романа, открывшим эпоху критического реализма в Англии. Однако Бульвер за пределы романтической эстетики вышел далеко не сразу.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Урнов Д. Живое пламя слова // Поэзия английского романтизма. — М.: Худож. лит., 1978. — С. 22.
2. Bulwer-Lytton E. Falkland // Falkland and Zicci. — London: George Routledge and Sons, n.d. — P. 46.
3. Spiers J. Poetry Towards Novel. — London: Faber, 1971. — 336 p.
4. Bulwer-Lytton E. Falkland. — P. 39.
5. Bulwer E. The Influence of Love upon Literature and Real Life // Bulwer E. Miscellaneous Prose Works: In 4 vols. — Leipzig: Benard Tauchnitz, 1868. — Vol. IV. — P. 236.
6. Bulwer-Lytton E. Falkland. — P. 1.
7. Lytton H. B. The Life of Lord Byron // The Complete Works of Lord Byron. — n. p., n. d. — P. XXXI.
8. Phillips W. C. Dickens, Reade and Collins — Sensation Novelists. — New York: Russell and Russell, 1962. — P. 163.
9. Bulwer-Lytton E. Falkland. — P. 99.
10. Бульвер-Литтон. Пелэм, или приключения джентльмена. — М.: Гослитиздат, 1958. — С. 405.
11. Купченко М. Л. Проблема личности и общества в творчестве Э. Бульвера-Литтона 1828 - 1831 гг. — Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. — Л., 1976. — С. 6.
12. Бульвер-Литтон. Пелэм. — С. 8.
13. Там же. — С. 7.
14. Рейзов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. — М.-Л.: Худож. лит., 1965. — С. 289.
15. Sadleir M. Bulwer, a Panorama. — London: Constable, 1931. — P. 131.
16. Bulwer-Lytton E. G. The Disowned. — Boston: Aldine Book Publishing Company. — n. d. — P. 36.
17. Bulwer-Lytton E. G. Devreux. — London, New York: Routledge, 1855. — P. VI.
18. Ibid. — P. VII.
19. Ibid.
20. Lytton E. B. Paul Clifford // Collection of British Authors. — Vol. VII. — Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1842. — P. XII.
21. Stevenson L. The English Novel. A Panorama. — Boston: Muffin, Cambridge: Riverside Press, 1960. — P. 225.
22. Bulwer-Lytton E. G. Godolphin. — Boston: Little Brown and Co, 1897. — P. XV.
23. Ibid. — P. XVI.
24. Купченко М. Л. Указ. соч. — С. 11 - 12.
25. Eigner E. M. The Metaphysical Novel in England and America / Dickens. Bulwer, Melville and Hawthorne. — Berkeley: University of California Press, 1978. — P. 120.
26. Бульвер-Литтон. Пелэм, или приключения джентльмена. — С. 573.
27. Bulwer-Lytton E. G. The Pilgrims of the Rhine // Bulwer-Lytton E. G. The Pilgrims of the Rhine. The Parisians. — New York. — n. d. — P. 7.
28. Ibid. — P. 52.
29. Ibid. — P. 51.

30. Ibid. — P. 208.
31. Bulwer-Lytton E. G. Ernest Maltravers. — Leipzig: Tauchnitz, 1842. — P. 7.
32. Ibid. — P. 7 — 8.
33. Ibid. — P. 11.
34. Ibid. — P. 202.
35. Ibid. — P. 142.

**E. BULWER-LYTTON'S PHILOSOPHICAL
AND AESTHETICAL VIEWS
IN THE YEARS 1820 — 30**

G. Perminova

Summary

The article deals with the philosophical and aesthetical views in the early period — 1820 — 30 — of E. Bulwer Lytton's literary career. The author concentrates her attention on the evolution of world outlook and aesthetic positions of this lesser-known English writer in the I half of the 19th century, contemporary of Dickens and Thackeray. In her analysis she has touched upon not only the theoretical aspects of the writer's views, but also their reflection in his concrete literary works of different genres: poetry, novels, essays, etc.

SOME NOTES ON EXISTENTIALISM AND HUMANISM IN THORNTON WILDER'S NOVEL "THE IDES OF MARCH"

Tiiu Speek
Tartu University

"Since Copernicus, man has been
rolling from the centre towards X."

"The greatest fulfillment and the
greatest enjoyment of existence is:
to live dangerously!"

(Friedrich Nietzsche)

In his extremely enlightening and sincere book "The Savage God. A Study of Suicide," an English poet and literary critic A. Alvarez has defined the nature of the twentieth-century art as born out of a sense of chaos. He says that a feeling of inevitable disaster was the underlying emotion, the impetus behind this urge of incessant experimentation that accompanied modernistic movements in European as well as American literature in the early decades of this century. From criticism of life, a trend that began with the Romantics, the writer in the twentieth century has arrived at existential self-creation through his work. Thus, the borderline dividing literature, or art in general, from life has disappeared [1]. Like all general statements it is more valid when one takes a broader view stressing a common element at the heart of a number of fiction books, but there are, of course, differences when one comes to the work of individual authors. Nevertheless, I think, since Kierkegaard expounded his personal philosophy of existence and insisted on the absurdity of man's life as he saw it a century and a half ago, an existential, if not Kierkegaardian sense of life has been steadily affecting new generations of writers as this century has moved on. The fact that after the two great wars an existential sense of life (as Walter Kaufmann has stressed, it is a timeless sensibility that has occurred here and there in the past [2]) has been expressed in a considerable bulk of European as well as American fiction (Sartre, Camus, Beckett, Ionesco, Th. Wolfe, O'Neill, Wilder...) is a sign of a growing uneasiness of the modern man.

In the light of A. Alvarez's position, the place of Thornton Wilder in the twentieth-century American literature, his experiments on the stage and in novel, as well as his humanism acquire a somewhat wider perspective and significance falling into the framework of varied modernistic trends. When Robert W. Corrigan observed that Wilder's plays are a natural part of modern drama beginning with Ibsen and Strindberg, but with the exception that they do not lead to despair that the critic considers the central emotion of modern theatre [3], it is equally valid to all of Wilder's work. That Wilder is an affirmer of life, is clear. Several critics have been confused trying to pin down the nature of this affirmation (it has been labled as religious, non-religious, Platonic, humanistic and existential) and found, because of the lack of the ultimate perspective of religious drama in his plays necessary for dramatic tension and balance (Cf. e.g. T.S. Eliot's "Murder in the Cathedral"), that Wilder's "yes" remains "hollow". Productions that fall short of capturing Wilder's subtle irony and wit and making most of his new staging techniques that the author has resorted to to compensate for the lack of the ultimate perspective (man makes his vital decisions under the watchful eyes of God), are in danger of failure [4]. Rex Burbank has best caught the essence of Wilder's affirmation saying that his "yes" is firmly rooted in his Christian humanism akin to the literary humanism of Irving Rabbitt and Paul Elmer More, the most important ideas of which were to empasize the value of cultural past and the task of literature to teach moral lessons [5]. In case of Wilder, however, ethical considerations and religion have to be kept apart. Like Sartre, he was convinced that any ethical prescription for human conduct must be grounded in experience "rather than à priori philosophical or religious ideas" [6]. Being religious, but non-doctrinal, Wilder's humanism is rather a highly personal attitude, a faith that man's life has some meaning and that all values are worth something only if they have the individual at their centre.

The following part of the article deals with existentialism and humanism in Thornton Wilder's novel "The Ides of March" that occupies the central place in Wilder's work. It concentrates mainly around the figure of Julius Caesar through whom the writer's philosophical and ethical ideas have been expressed. Because of the limited scope of this paper all technical intricacy as well as the discussion of other characters and secondary themes has to be left out.

The real impetus that urged Wilder to write a novel about Caesar was, above all, his personal war experience. During the Second World War he had served in North Africa and Italy as Lieutenant Colonel and had had an access to top secret documents concerning strategic and tactic operations of the Allied Forces. Having a unique

opportunity to observe at close quarters many high military leaders whose decisions determined the course of history and the fate of millions of men, he began to understand and analyse the nature of power. It is also likely that his fresh encounter with Rome in 1944 drew his thoughts to the legendary figure of Julius Caesar and his assassination in Rome on March 15, 44 B.C. The historical parallels — the exercise of absolute power by Hitler and Mussolini and the resistance to it — were evident. Besides, his close friend, a Roman poet Lauro de Bosis, had perished trying to organise a resistance movement against Mussolini. In the postwar years Wilder became also interested in the existentialist philosophy of Sartre and Kierkegaard. Sartre was his close friend and he adapted his play, "The Victors", to the American stage in 1948.

The plot of the novel concentrates around the conspiracy leading to the assassination of Caesar and the study of his inevitable death, the main theme being, thus, absolute power and resistance to it. Other themes presented via Caesar's philosophical speculations and his relationship with other characters include religion (for and against), friendship, poetry, love and man's fate. The novel is not a historical reconstruction but rather "a fantasia on certain events and persons of the last days of the Roman Republic". Wilder has rearranged the historical facts, broken the linear line of historical time and achieved the effect of timelessness, of no time, of every time that serves him to expound his ideas about the destiny of man in general and the complexity of the pattern of human life which does not allow equivocal explanation. Despite the fact that almost all documents are the fruit of the author's fantasy, the ancient Rome is extremely vivid. Wilder's Caesar, carrying the traits of the Roman dictator, becomes the existentialist hero of the twentieth century.

The influence of Sartre on the modelling of the portrait of Caesar is obvious in Wilder's commitment of the hero to action. In "Existentialism and Humanism" Sartre declared that man is "nothing else but that he makes of himself", that he is responsible for what he is and what he becomes. As there is no God, there are no values *à priori*, and thus, man is "without excuse" and has to create values for himself. Therefore, "man is condemned to be free... and from the moment he is thrown into this world he is responsible for everything he does" [7]. There is no reality or morality except in his commitment to action. Wilder's Caesar is the ruler of world because he has committed himself unreservedly to action. Before he can start his large-scale projects to build a better Rome for himself and all the peoples living in the empire, he has to find an answer to the evergreen question: what are the aims of an average man, what are the limits of his freedom, how far can he go? He writes to Turrinus, asking: "Man — what is that? What do we know of him? His

gods, liberty, mind, love, destiny, death — what do these mean?" [8] Philosophizing, Caesar considers, is "a tempting but fruitless exercise of mind and a flight from the obligations of the immediate living" [9]. Cicero characterizes him as a man who escapes reflection and who has abolished "any intermediary stage between impulse and execution" [10]. There is a kernel of truth in Cicero's words but he never grasps the deep motives behind Caesar's exercise of power. For Cicero, Catullus, Brutus, and Cato he remains a tyrant and the murderer of Roman democracy. Caesar has absolute power and is determined to use it being fully aware how great his responsibility is. He knows opposition to him is growing and his time is running short. At every step he has to choose and make vital decisions, his urge and necessity to probe in the darkness untouched by human experience is what Sartre calls "engagement". "The first and last schoolmaster of life," Caesar is convinced, "is living and committing himself unreservedly and dangerously to living; ... Brutus and Cato repeat liberty, liberty they have not accorded to themselves —" [11]. He acknowledges no other freedom except in responsible action. The individual cannot escape a moral choice and for this, he alone, is responsible and thereby, he is responsible for his fellowmen who are affected by his decisions. Responsibility is, therefore, the highest form of morality.

Caesar's conviction that man is compelled to be free, and life has no meaning save that which we may confer upon it, derives from his belief that man's is a lonely existence in the universe where there are no voices except his own. Sartre says: "I have excluded God the Father ... There is no other universe except the human universe, the universe of human subjectivity" [12]. Thus, godless world is meaningless until man gives meaning to it through his acts of choice and action whereby he also defines himself as a human being. Wilder's Caesar wants to be sure there is no mind somewhere in the universe that directs man's fate, but he is not certain. This is why he cannot abolish religion. Not because he is afraid to take the responsibility or because he thinks superstition would get the upper hand, but because he is not sure if there is any "mind behind our existence". He sees the possibility of mystery in four realms: love, great poetry, his epilepsy, his position as the leader of Rome, and in life, generally. He writes to Turrinus: "If I acknowledge the possibility of one such mystery, all other mysteries come flooding back" [13]. As these realms are paradoxical, Caesar hopes, by studying them, to find some illumination about man's fate. Love (one of Wilder's favourite themes and the greatest value for him in human life that, he believes, is a bridge to eternity, persisting after man's death) may spring from the lowest in the human nature (Clodia Pulcher) and may be a passion utterly unselfish

(Catullus) Caesar's epilepsy may be a physical defect or it may have a divine cause because during his seizures he has a vision in which he seems to "grasp the fair harmony of the world" [14]. And finally, he cannot be sure whether in his action of reshaping of Rome he is guided by his own reason or whether his life and services for the state have been guided by a higher power: "It may be well... that I am the most irresponsible of irresponsible men, capable long since of bringing up Rome all the ills that a state can suffer, but for the fact I was the instrument of a higher wisdom that selected me for my limitations and for my strength ... it may be that instantaneous operation of my judgement is no other than the presence of demon within me ..." [15]. Rex Burbank has rightly pointed out that "the metaphysical irony basic to *The Ides of March*" consists in Wilder's substitution of the "Unknowable" for Sartre's "meaningless" in describing the operation of the universe" [16]. Wilder's Caesar is a Sartre hero, but with the exception that he is not certain of the presence of a higher mind because Wilder sees mystery in the above-mentioned realms. The philosophical basis of the work is expressed in the Epigraph Wilder has taken from "Faust" and glossed as: "Out of man's recognition in fear and awe that there is an Unknowable comes all that is best in the exploration of his mind — even though that recognition is often misled by superstition, enslavement and overconfidence". This statement is also a reflection of Kierkegaard's conception of dread and freedom. Wilder's "fear and awe" seem to be the equivalent of Kierkegaard's "dread" that is "sweet", and "alarms" (aengster) man urging him to make a leap into the "meaningless", in Wilder's case, the "Unknowable". For Kierkegaard "dread is the reality of freedom which occurs when ... freedom then gazes into its own possibility, grasping at finiteness to sustain itself" [17]. But even if man's destiny is in the hands of God, Caesar reflects, his final act, his assassination, may shed light on how fate is operated by Him. God or Gods "hide themselves even in their choice of instrument". So Caesar concludes that "the affairs of the world proceed with that senselessness with which a stream carries leaves upon its tide" [18] — an echo of Kierkegaardian sense of the absurd. It is a tragic view, but Caesar, like Wilder himself, does not yield to despair and fatalism.

Since Caesar's death is known in advance, the attention of the reader is drawn from the opening pages to its causes, Wilder employed the same technique in *The Bridge of San Luis Rey* where brother Juniper inquires into the lives of the five victims on the bridge (the symbol of chance) at the moment it fell into the precipice below. The greatest mistake Brother Juniper, who hopes by means of external and internal evidence to prove the presence of God in the fates of the five, is that he does not know the "central passion"

of the Marquesa, Pepita, Esteben, Uncle Pio and Jaime. This ruling passion is love that contains an element of divine will. The primary human causes and the divine cause combined make up "the magic unity" of chance and purpose. That the bridge falls, is a chance, the force of circumstance, but it is the primary human motives that lead the victims to the bridge at the fatal moment. Likewise in "The Ides of March" the "central passion" of Julius Caesar that brings about his death, is his total commitment to action. According to Rex Burbank Wilder "insistes that the inner life — the passions, the intellect, the hopes, the aspirations — is a mystery whose workings and purposes defy rationalization. The life of the mind is one of constant struggle between the lower and the higher qualities in man. Moreover, that inner struggle has a metaphysical parallel in the universal tension between chance and purpose" [19]. We can comprehend the immediate causes behind Caesar's violent death. But why he acted namely in the way he did defies any equivocal explanation. The Greek actress Cytheris is one of the few wise enough to understand that Caesar, seeking his personal freedom through creating a new Rome, restricts the freedom of the Romans, who, deprived of freedom as they see it, act in an irresponsible way (Catullus, Clodia, Brutus ...). Ironically, the Rome he has shaped to his own idea, must also perish together with him. Another palpable factor that leads to Caesar's downfall is his isolation as a ruler, isolation which is partly inevitable but partly self-imposed and as Cleopatra understood, too excessive even for the ruler of the world. He has no right to think that all approaches to him spring from self-interest only. Caesar accepts the full responsibility and thus isolates himself from the Roman aristocracy and the Senate. His "I must arrive at my decision as though no one were watching" [20] is, I think, an echo of Kierkegaard's disdainful "the crowd is the untruth": the crowd can never reach the truth and be responsible because only the individual through direct personal relationship to God can reach the truth, and because where there is a multitude no-one is responsible for the actions of the crowd. There can be no such thing as "collective truth" for "the truth consists precisely in that conception of life which is expressed by the individual" [21]. However, it is not Wilder's Caesar to whom the truth is communicated by God (as it is with Kierkegaard). Caesar discovers his personal truth, the limits of his action as a human being and together with that his humanity only through every step into the Unknowable, through dangerous but inevitable commitment to action that unavoidably brings about his death. He is a free man in existentialist terms and consciously accepts the full responsibility and isolation that goes with it. This is the condition of man and because he chose to do so, he is tragic. Much of the sympathy the reader feels for Caesar arises

from the discrepancy between him as a ruler and the private Caesar revealed mainly in his letters to his invalid friend. These letters show not only his philosophical and ethical attitudes but also his tender love for his dead daughter and Cleopatra, his tolerance and concern for Catullus and his compassion to those whom fate has hurt. It is also here that his innermost feelings and thoughts are reflected revealing different facets of his character: Caesar — a lay philosopher, the angry and disgusted ruler who despises the greedy and corrupt leaders of provinces, a husband, teacher and lover, and Caesar as lonely and isolated as any man who longs for warmth and understanding. Drawn with tenderness and compassion and without sentimentality he becomes a powerful figure. And if his death reverberates in the heart of the reader, it is because of our fundamental situation, of being "naked and alone in the exile" of this world. The portrait Wilder the humanist has drawn (above doubt Caesar is his most complex hero) is extremely vivid. It is as though through a rich and intricate texture of the book stand out the features of Caesar's plaster caste portrait in Pisa, Campo Sanot: the eyes turned towards the infinity and will-power animating every muscle of his face. The novel, although tragic, does not leave the impression of a tragedy. It is namely irony that prevents it from becoming pathetic and sentimental. Wilder has employed the same device together with wit in his plays. His Caesar like Wilder himself is a man of supreme understanding of irony. Although Wilder shared with other writers of the Lost Generation a conviction that man's loneliness is unfathomable and his position incurably unsheltered, his voice is never that of despair and desolation. In fact, from the philosophical viewpoint, he has not said anything new through Caesar, and could not, for as long as life exists, philosophy seeks answers to the questions about its meaning and future. Wilder's Caesar does not speak about vanity of all human effort, and both his and Wilder's tragic sense of life and their humanism spring from their belief that the tragedy of human life lies in "our imperfect and fragmentary awareness of life" [22]. If there are almost no means for us of perfecting our vision, there always remains for Wilder hope and a possibility of moral improvement. This is the light that, perhaps, can bring us out of the cave (this is a distant echo of Augustine and Wilder's choosing of this way is a natural outcome of his religious humanism). Once again his protagonist emphasizes the responsibility of man for the world he creates for the future is born today. For Caesar, like Wilder, the greatest pain of human life comes from the uncommunicability of love. His insistence upon love as the greatest value and as a bridge to eternity is the utmost source behind his stubborn and unyielding devotion to life.

"The Ides of March" is a very serious, warm, and reflective

novel. What is the possible condition an alert and earnest reader is brought into after having read the book. For many, to be sure, it may come as the second birth: a horrible and hurting flash of truth that life lived blindly is not worth living. And perhaps a passionate question and plea of many a philosopher in the way of Emerson: "Wither goest thou without any understanding of whence we have come and who we are?" can help to clarify the real value of the *Caesar* novel (it is, of course, a novel, not a treatise of philosophy) to the reader: it adds new dimensions to our thinking and suggests some ways we can make our lives more meaningful. But how great the importance of reflection and philosophy, Wilder was convinced that living a fruitful and ameliorative life is the "first and last schoolmaster of life", and that philosophy is an end to a meaningful existence. All philosophical speculation "resolved itself into a practical question of the conduct of life" [23]. And even in the face of a sense of chaos, that dreadful byproduct of this most cruel century of the *Savage God**, the question of "How shall I live?" not loses but gains utmost importance. And if one asks what is the purposeful hope of the novel, it can be no other than to "challenge, enrich, question, and dignify the human odyssey" [24].

REFERENCES

1. Alvarez A. *The Savage God. A Study of Suicide.* — Weinfeld and Nicolson, 1972. — P. 197 - 213.
2. Existentialism. From Dostoyevsky to Sartre. — New American Library, 1975. — P. 12.
3. Corrigan R. W. Thornton Wilder and *The Tragic Sense of Life* // *Essays in the Modern Drama.* — Boston: D. C. Heath and Company, 1964. — P. 316.
4. *Ibid.* — P. 98.
5. Burbank R. Thornton Wilder. — Twayne Publishers, 1961. — P. 27 - 28.
6. *Ibid.* — P. 29.
7. Sartre J. P. *Existentialism and Humanism* // *Existentialism, From Dostoyevsky to Sartre.* — New American Library, 1975. — P. 353.
8. Thornton Wilder. *The Ides of March.* — Penguin Books, 1964. — P. 13 - 14.
9. *Ibid.* — P. 41.
10. *Ibid.* — P. 52 - 53.
11. *Ibid.* — P. 37.
12. Sartre J. P. *Op. cit.* — P. 368 - 369.

* the name A. Alvarez gave to those violent forces that have turned both human life and death meaningless

13. Thornton Wilder. Op cit. — P. 14.
14. Ibid. — P. 39.
15. Ibid. — P. 41 — 42.
16. Burbank R. Op. cit. — P. 100.
17. Kierkegaard S. Dread and Freedom // Existentialism. From Dostoyevsky to Sartre, — New American Library, 1975. — P. 105.
18. Thornton Wilder. Op cit. — P. 219 — 220.
19. Burbank R. Op cit. — P. 40.
20. Thornton Wilder. Op cit. — P. 36 — 37.
21. Kierkegaard S. Op. cit. — P. 98.
22. Corrigan R. W. Op. cit. — P. 318/
23. McDermott J. Streams of Experience. Reflections on History and Philosophy of American Culture. — Amherst: The University of Massachusetts Press, 1986. — P. 32.
24. Ibid. — Preface.

**НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ
ОБ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМЕ И ГУМАНИЗМЕ
В РОМАНЕ ТОРНТОНА УАЙЛДЕРА
“МАРТОВСКИЕ ИДЫ”**

Т. СПЕЭК

Резюме

В данной статье рассматриваются экзистенциальные и гуманистические позиции американского писателя Торнтон Уайлдера (1897 — 1975) в романе “Мартовские иды”. В портрете главного героя романа римского диктатора Юлия Цезаря Уайлдер приближается к философии экзистенциализма Сартра и Кьеркегора.

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
И СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ
ПРИНЦИПЫ ФРАНЦУЗСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ АВАНГАРДА**
(на материале творчества Н. Саррот)

Людмила Черницкая
Ленинградский университет

Понимание искусства авангарда всегда ставило большие проблемы, в чем признаются и сами его представители. По словам Натали Саррот, одного из лидеров школы “нового” романа во Франции, ее творчество так редко бывает понятным, оно не имеет аудитории [1]. Амплитуда оценок авангарда самая широкая: для одних это — ничто, псевдоискусство, якобы предавшее законы красоты искусства реалистического; для других — большое, истинное искусство, источник прогресса, носитель новых форм, а реалистическое искусство, наоборот, безнадежно устаревшее, не могущее внести ничего нового в развитие культуры.

Подобное возвеличивание одного искусства и обесценивание другого вызваны непониманием природы каждого из них, природы, которая выявляется из соотнесения их целей и объектов исследования, их исходных постулатов.

Художественная система искусства авангарда, его структура — это не только следствие определенных эстетических принципов, но и их художественное воплощение; это эстетика в образах, и анализ эстетики искусства авангарда является одновременно анализом основной направленности его содержания.

Мы в общих чертах проанализируем эстетические и структурно-семантические принципы французской литературы авангарда 50-х — 60-х годов, куда мы включаем “театр абсурда”, “новый” и “новейший” романы, которые для краткости мы будем называть “новой” литературой. Семиотика — наука о значениях; под семиотическими принципами мы понимаем основные значения изобразительных элементов. Определение “традиционный” будет употребляться по отношению к тем произведениям, которые используют реалистический метод и являются tradi-

ционными в плане синхронии по отношению к "новой" литературе*.

Специальное изучение эстетики "новой" литературы ранее никем не предпринималось. Мы основываем нашу концепцию на книге теоретических эссе Саррот "Эра подозрений" (1956); на книгах еще одного лидера "нового" романа Роб-Грийе "За новый роман" и "Новый роман, новый человек"; на теориях литературного структурализма в лице его главы Ролана Барта и в значительной степени на анализе самих произведений "новой" литературы. Наш категориальный и терминологический аппарат отражает только нашу точку зрения и никак не связан с терминологией тех трудов, на которых мы основывались.

Эстетика "новой" литературы базируется на двух основных категориях: языке как системе представлений (или понятий, концепций, идей и т. п.) о действительности и действительности как таковой, т. е. вне каких-либо представлений о ней. Четко разграничиваются знак и явление, означающее и означаемое. Язык понимается как определенная знаковая система; так, язык художника — это его образная система. По Р. Барту, это "письмо" — "опредмечившаяся в языке категориальная, смысловая, аксиологическая сетка, которую культура помещает между человеком и действительностью и которая позволяет субъекту оценивать и интерпретировать лишь те аспекты этой действительности, которые данная сетка признает в качестве значимых" [2].

В подобном разграничении языка и действительности, в разрушении тождества между ними, присущего традиционной литературе, мы видим эстетическое кредо "новой" литературы и факт литературного самосознания, так как именно разрушение тождества между знаком и явлением в "новой" литературе и сохранение его в литературе традиционной объясняет различие в их целях и объектах исследования.

В эстетике "новой" литературы язык трактуется в гносеологическом плане — как средство познания действительности; в искусстве он выступает как художественный метод, представляющий собой совокупность исходных постулатов, определенных аксиоматических данных, которые автор использует как средст-

* Необходимо различать традиционность в плане синхронии и диахронии. Традиция и новаторство выступают как таковые только в синхронном срезе, т. е. как свойственные только какому-то одному периоду развития литературы. В плане диахронии все меняется: то, что выступало как новаторство для одного периода, будет традиционным для последующего. Так, язык Толстого, Достоевского, Чехова, новаторский для своего времени, для сегодняшнего читателя выступает как традиционный. Такая литература традиционна в плане диахронии, и ее мы здесь касаться не будем.

ва исследования тех или иных явлений. Представители "новой" литературы считают, что истинное творчество — это расширение языкового поля, т.е. поля существующих представлений о действительности, что может быть лишь в том случае, если знание, которое привносит язык художника, совершенно новое, ранее не известное. Это знание особого рода: оно не может быть выражено никаким другим языком, кроме данного, т.е. оригинальной художественной формы. Соответственно, такой язык как система новых представлений будет являться новым языком. Новое понимается как то, что еще не освоено общественным сознанием и не получило вследствие этого выражения ни в одной из существующих знаковых систем, ни на одном языке. По словам Роб-Грийе, "новые произведения имеют право на существование только в том случае, если они в свою очередь привносят в мир новые значения, еще неизвестные самим авторам, значения, которые только позже начнут свое существование, благодаря этим произведениям, и на которых общество установит новые ценности" [3].

Если язык художника основывается на каких-то уже существующих представлениях, то с гносеологической точки зрения его новым считать нельзя, так как никаких принципиально новых знаний о действительности он не дает, а лишь дублирует старые. К этим последним относятся те, которые освоены общественным сознанием и присущи бытовому, практическому мышлению. Они рассматриваются как "автоматизмы" мышления. Мы определяем их как общепринятый язык. Это определенные аксиомы, которые бессознательно, автоматически применяются при анализе явлений действительности. Такова нравственно-гуманистическая аксиоматика, используемая как средство анализа поведения человека. Вот некоторые примеры этих аксиом:

Люди бывают добрые и злые, честные и бесчестные, один выбирает путь компромиссов, другой — бескомпромиссен: этот Чацкий, тот — Молчалин; один лишен высоких моральных устоев, другой всю жизнь за них борется; один думает только о себе, другой отдает всего себя служению людям; кругозор одного ограничен бытовыми интересами, другой, презирая быт, посвящает свою жизнь творческим исканиям; один бездельничает, другой — трудится не покладая рук и т.п.

По определению представителей "новой" литературы, это готовые образы, готовые понятия, клише, стереотипы, схемы. Они, как сеть, окутывают действительность, мешая видеть ее такой, какая она есть на самом деле. Прорваться сквозь эту сеть, проделать брешь в системе стереотипных представлений и выйти к действительности как таковой — задача художника. "Нужно все разрушить, — говорит Саррот, — и смиренно воз-

вернуться к первоисточнику, к ощущению, которое принадлежит только вам" [4]. Писательница называет первоисточником сугубо субъективное восприятие художника, его глубоко личный взгляд на действительность, который только и может, считает она, нести принципиально новые знания, быть новым языком.

Такой язык не может иметь в качестве референта, т.е. внеязыкового явления, с которым он соотносится, ничего, кроме самого себя. Если представление автора как гносеологическая модель действительности принципиально новое, то оно не должно соотноситься ни с одним из стереотипных представлений, но, с другой стороны, оно не может иметь референта и в действительности как таковой, так как творец, по эстетике "новой" литературы, не может знать наперед, какова действительность в силу ее сложности; можно лишь предполагать, выдвигая гипотезу о существовании того или иного явления, но ни в коем случае не отождествлять свое представление с действительностью. Так, Роб-Грийе характеризует художественную систему "новой" литературы как "совершенно внутреннюю..., которая выступает как бесполезная, если система референтов устанавливается извне" [5].

Язык, имеющий в качестве референта самое себя, известен в литературе давно; в нереалистических течениях начала века он получает определение "языка как такового", а в живописи и музыке авангарда по аналогии — "цвета, звука как такового", "линии как таковой". Язык как таковой — признак не ангажизма, а скорее реальных возможностей человеческого познания, ведь целью представителей авангарда является как раз познание действительности во всей ее сложности, однако существующие представления, по их мнению, оказываются в этом бессильны. Роб-Грийе считает, что всей литературе "не удалось затронуть и самого крошечного уголка" действительности, "смягчить ее хоть самую незначительную линию" [6].

Для Саррот эта непознанная еще действительность выступает как "необозримые простоты бессознательного", или, как она еще ее называет, "анонимная субстанция", открытие пусть даже нескольких частей которой является, считает она, "истинным обновлением литературы" [7]. В художественной системе Саррот в качестве нового языка выступают "тропизмы" — бессознательные душевные движения, определяющие, по мысли писательницы, поведение человека, все его мысли, чувства.

Основное обвинение, которое представители "новой" литературы выдвигают против литературы традиционной, заключается в том, что она преподносит как новое содержание, которое в настоящее время, после открытий Джойса, Пруста, Фрейда, модернистского романа, новым уже не является, так как оно

целиком основывается на общепринятом языке, общепринятой гносеологической модели действительности. Они признают, что в отличие от "новой" литературы содержание это иного рода: нравственного, социологического, политического, исторического и т. д. порядка, но, по их мнению, оно чуждо литературе, так как его достаточно выражают средства массовой информации, публицистика, соответствующие документы; литература же должна заниматься только поисками нового языка. Традиционная литература, как и все традиционное искусство, считают они, отождествляет язык и действительность, знак и явление; именно поэтому художественному вымыслу придается характер истинности, создается иллюзия реальности. С точки зрения данной теории, традиционной литературе только кажется, что ее референт — явления действительности, на самом деле это общепринятые представления, которые она ошибочно принимает за действительность, так как отождествляет их с нею. Следовательно, думая, что изучает действительность, традиционная литература только дублирует общепринятую гносеологическую модель.

Подобное заблуждение пагубно влияет на читателей, так как их сознанию навязывается ложное представление о действительности, которым они затем руководствуются в своей практической жизни. Саррот прямо называет подобные произведения ядом. Однако представители авангарда признают за традиционной художественной системой первенство властителя умов и в полной мере осознают трудность борьбы с нею, если не вообще утопичность.

Конечно, максимализм подобного подхода к традиционной литературе, как и трактовка категории нового языка, не может не вызвать возражения. Ограничивать содержание литературы только поисками нового языка немислимо. И социологическое, и нравственное, и историческое, и экономическое содержание имеет такое же право на существование. "Новая" литература — это философия литературы; она имеет чисто эстетическую направленность в отличие от литературы традиционной, изучающей социально значимые явления действительности. Если эстетика традиционной литературы не различает язык и действительность, не осознает язык как язык, то это потому, что ее цель иная: не поиски нового языка, а критическое исследование посредством общепринятого языка социально значимой действительности. Модель действительности в традиционной литературе не носит гносеологического характера, так как она целиком основывается на нравственно-гуманистической аксиоматике общепринятой гносеологической модели, но, в отличие от модели в "новой" литературе, она способна оказывать нравственное влияние, воспитывать своих современников, выявляя их заблужде-

ния, предрассудки. Новое можно открывать и основываясь на общепринятой гносеологической модели; никакой новый язык не может возникнуть на пустом месте: так, язык тропизмов Саррот — следствие стилей Пруста, В. Вулф.

Все это необходимо учитывать для правильного понимания содержания "новой" литературы. "Новая" литература, целиком занятая исследованиями в сфере языка, и изображает язык, а не социально значимые явления действительности, как литература традиционная. Для "новой" литературы важно "как", а не "что", выразительные средства как таковые, так как именно в них воплощаются гносеологические представления автора — его индивидуальный язык, язык выступает здесь не как средство изображения, как в традиционной литературе, а как объект. Оппозиция, т. е. смысловое противопоставление, формируется между языком общепринятым и индивидуальным языком или традиционным языком и языком новым, в то время как в традиционной художественной системе оппозиция имеет место в рамках общепринятого языка между различными точками зрения на то или иное социально значимое явление действительности.

Таким образом, действительность в "новой" и традиционной литературе изучается на разных уровнях: в "новой" — на уровне языка, гносеологических моделей, в традиционной — на уровне социально значимых явлений, входящих в общепринятую гносеологическую модель. Соответственно, значение образов различно в той и другой художественных системах: "новая" литература оперирует образами языка, традиционная — образами действительности. Один и тот же изобразительный элемент в зависимости от того, в какой художественной системе он находится, может выступать либо как образ языка, либо как образ действительности.

В художественной системе авангарда образы нового языка распознаются без труда, что же касается образов традиционного языка, то здесь, как правило, происходит путаница значений: образ языка принимается за образ действительности, критика традиционных выразительных средств понимается как критика какого-либо явления действительности, что приводит к аннулированию всей значимости данной художественной системы. Возьмем для наглядности пример из области живописи.

В творчестве Филонова в качестве традиционного языка выступают распространенные представления, укоренившиеся в сознании современного художнику советского человека. Так, стереотипное представление о буржуазии выступает в образе карикатурного чудовища. Это образ традиционного языка, так как референтом чудовища является стереотип буржуазии, и карикатура критикует этот стереотип. Однако в системе традиционной

живописи чудовище было образом действительности, имея в качестве референта буржуазию как социальное явление, а критика касалась бы этого явления, а не представления о нем.

Другой пример. В "Гернике" Пикассо автор пародирует пафос реалистических полотен, основанных на общепринятых идеалах добра и зла, типа "Последнего дня Помпеи". Картина посредством карикатурного изображения критикует эти представления с гносеологической точки зрения — как традиционные средства познания, неприемлемые, по мнению автора, для анализа такого трагического явления, как гибель испанского города Герники. Это образ традиционного языка живописи. Однако в системе традиционной живописи картина была бы образом действительности, а именно такого явления, как гибель Герники.

Сопоставим два романа: роман Ж. Перека "Вещь" (1965 г.) как пример художественной системы традиционной литературы и роман Саррот "Планетарий" (1959 г.) как пример художественной системы литературы "новой". На первый взгляд речь в обоих романах идет об одном и том же: их герои преданы идеалу материального благополучия, вкладывая в него смысл своего существования. У Перека молодые супруги бегут по магазинам, одержимые жадой приобретения самых модных изделий; у Саррот молодожены озабочены приобретением антиквариата в качестве обстановки своей будущей квартиры. Однако смысл поведения героев различен в каждом романе. Перек изобличает бездуховность существования определенной части современного ему французского общества; он критикует ее идеал материального благополучия. У Саррот поведение героев романа — критика самого метода поведения, основанного на нравственной мотивировке. Для Перека нравственная мотивировка — аксиома; одержимость героев модными изделиями выступает в его художественной системе как аксиоматический признак их бездуховности. Для Саррот — это далеко не так; в ее художественной системе подобное поведение — это образ аксиомы нравственной мотивировки, которую она оспаривает, но не в смысле оправдания поведения героев, а в смысле отрицания аксиоматического характера нравственной мотивировки вообще. Поведение ее героев мотивируется не бездуховностью, не нравственным вырождением, а разнообразными тропизмами, неосознаваемыми самими героями беспокойством, неудовлетворенностью, стремлением утвердить себя как личности в глазах своих близких.

Используя нравственную мотивировку в качестве аксиомы, Перек тем самым отождествляет нравственную модель человека с живым человеком. Саррот же, критикуя аксиому, разрушает тождество между ними, представление о человеке и живой человек для нее не одно и то же; здесь в отличие от Перека присутст-

вует осознание модели как модели, аксиомы как аксиомы. Таким образом, у Перека поведение героев — это образ такого социально значимого явления, как идеал материального благополучия; у Саррот то же поведение — образ метода поведения, основанного на нравственной мотивировке; это определенная концепция человека, входящая в общепринятую гносеологическую модель. У Саррот присутствует образ традиционного языка, у Перека — образ действительности. Эти значения отражены и в названиях каждого. “Планетарий” — искусственное небо, символ ложных представлений о человеке, неадекватных его сущности, скрывающих ее, по мысли автора, подобно нарисованным светилам планетария, скрывающим космос. “Вещи” — это символ гегемонии материального потребительства, выступающей как высшая ценность существования.

Мы видим, насколько различны художественные системы “новой” и традиционной литератур. На наш взгляд, эти различия присущи новой и традиционной литературам любого периода развития литературы. Традиционная литература всегда основывается на общепринятой гносеологической модели своего времени, а новая — отходит от нее; то, что для первой выступает как действительность, для второй — только модель действительности, сетка определенных представлений. Конечно, степень разрыва с общепринятой моделью может быть резной; радикальный разрыв неприемлем, так как язык автора утратит коммуникативность, к чему близок, например, “новейший” французский роман. Но там, где разрыв с общепринятой моделью вообще присутствует, всегда есть стремление к поискам нового языка. Так, язык Пушкина был не менее нов для его современников, чем для нас язык “новой” литературы. Соответственно, художественной системе Пушкина присуще оперирование образами языка, на что обращал внимание М. М. Бахтин. По его словам, песнь Ленского “сама себя характеризует на своем языке, в своей поэтической манере” [8]. Его понятия “полифонии”, “чужого слова” имеют в виду не что иное, как систему образов языка.

Не со всеми положениями эстетики “новой” литературы можно согласиться, но она многое дает для понимания природы произведений, изучающих действительность на уровне языка, осуществляющих исследования в сфере гносеологического моделирования. По этому поводу известный американский поэт-футурист Э. Э. Каммингс говорил, что в искусстве ничего нельзя понять, пока смотришь “не на картину, а сквозь картину, отыскивая в ней некий жизненный факт, который в зависимости от характера общественных взглядов способен или неспособен помогать духовному и нравственному совершенствованию” [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Саррот Н. Неопубликованное письмо к автору статьи от 9 сентября 1980 г.
2. Косиков Г. К. Roland Barthes. Drame, poème, roman. Écrits sur l'art et manifestés des écrivains français. — М., 1981. — P. 646 – 648.
3. Robbe-Grillet A. Nouveau roman, homme nouveau. — P., 1961. — P. 123.
4. Цит. по: Андреев Л. Г. Современная литература Франции. 60-е годы. — М., 1977. — С. 33 – 34.
5. Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. — P., 1963. — P. 18.
6. Ibid. — P. 30.
7. Sarraute N. L'Ère du soupçon. — P., 1956. - P. 25.
8. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 410.
9. Цит. по: Зверев А. М. Модернизм в литературе США. — М., 1979. — С. 133.

LES PRINCIPES DE L'ESTHÉTIQUE ET DE LA SÉMIOTIQUE STRUCTURALE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DE L'AVANT-GARDE

L. Chernitskaya

Résumé

L'article "Les principes de l'esthétique et de la sémiotique structurale de la littérature française de l'avant-garde" traite les problèmes de la littérature de l'avant-garde des années 50 – 60 prenant comme exemple l'œuvre de Nathalie Sarraute. Le problème qui est posé par l'auteur comme fondamental c'est la différence entre le système d'expression de la littérature traditionnelle et celui de l'avant-garde. Cette différence se manifeste tout d'abord dans leur objet de l'étude qui n'est pas le même pour les deux systèmes. La littérature traditionnelle étudie les phénomènes sociaux tandis que celle de l'avant-garde — les phénomènes d'un langage (ce que R. Barthes appelle "l'écriture") comme système des idées, des notions d'un caractère gnoscologique sur la réalité.

Ainsi pour la littérature de l'avant-garde un langage et la réalité représentent deux entités autonomes tandis que pour la littérature traditionnelle ils forment un tout indivisible: un langage s'identifie ici avec la réalité. L'auteur considère cette distinction d'un langage et de la réalité comme un principe fondamental de l'esthétique de l'avant-garde qui mène à la différence des structures de chaque littérature.

МУЗЫКА В ПРОЗЕ УИЛЬЯМА СТАЙРОНА

Лидия Цехановская

Таллиннский педагогический институт

В сочинениях Стайрона существенное место принадлежит миру музыки. Цель данной статьи — попытаться выяснить, какую роль отводит американский писатель музыке в своей палитре средств художественной выразительности.

Свойственная творческому методу Стайрона романтическая стихия находит выражение в его понимании феномена музыки в духе эстетико-философских концепций романтизма. Музыка для него высший вид искусства. Тайна жизни, полагает он, как бы ни были мы далеки от неё в нашей жизненной практике, доступна нам через музыку. Разделяя с романтиками убеждение, что музыка "показывает все движения нашей души" [1], американский прозаик использует её качестве важного средства характеристики персонажа. Сформировавшийся под влиянием идей экзистенциализма, фрейдизма и южной литературной традиции, Стайрон трактует личность как нечто неуловимое, нестабильное, противоречивое, трудно поддающееся описанию. Музыку, "это крайнее выражение духа, тончайшую стихию" [2], он считает богатым и благородным материалом для воссоздания сложного внутреннего мира современного человека.

Четыре типа музыки встречаются в романах Стайрона:

- 1) классическая музыка,
- 2) народная музыка белых американцев-южан (хилбилли),
- 3) шлягеры,
- 4) негритянский фольклор (блюзы, спиричуэлы).

"Персонажам романтиков достаточно сыграть музыку, свою или чужую, чтобы дать знать о себе, кто они такие" [3].

Любовью к классической музыке автор наделяет своих protagonists, людей незаурядных, возвышающихся над своим окружением. Их вкусы и пристрастия в музыке разделяют героини-рассказчицы стайроновских романов, которых писатель наделяет своими эстетическими склонностями.

Среди композиторов, наиболее часто упоминающихся в произведениях Стайрона, — Гайдн, Глюк, Гендель, Бах, Ветховен, Гуно, Шуман, Брамс, Моцарт, Шопен, Верди, Россини, Палестрина, Перселл, Скарлатти. Этих композиторов, за иск-

лючением, пожалуй, Палестрины, чья музыка носит умиротворяющий, созерцательный характер, объединяет общность взглядов на мир, выражающихся в отражении разнообразных явлений действительности в контрастных музыкальных образах — тоски, отчаяния, трагизма, счастья. Очевидна созвучность классической музыки мировоззрению Стайрона, воплощающего в своём творчестве контрасты бытия через противопоставление света и тени, радости и страдания. Близки ему и тонкий лиризм, психологическая углублённость, драматизм и высокий гуманизм старых мастеров.

Музыкальное начало определяет трактовку характера героини “Выбора Софи”. “У нас непременно будет музыка там, куда мы едем, Стинго. Я не смогу продержаться долго без музыки” [4]. “... это у меня в крови, в этом моя жизнь, понимаешь, и тут уж я ничего не могу поделать” [5].

Будучи дочерью замечательной пианистки и учительницы музыки, Софи играла на фортепьяно с восьми лет. Музыкальная одарённость, тонкий слух, постоянное пребывание в атмосфере музыки способствовали глубокому постижению Софи музыкального искусства.

Огромное впечатление производила на Софи музыка ещё в детские годы. Надежду, радость, грусть испытывает она, лёжа в постели и слушая, как внизу, в гостиной, мать играет на рояле “Шумава, или Шопена, или Бетховена, или Скарлатти, или Баха ... я лежала без сна и слушала, как музыка, негромкая и прекрасная, разносится по всему дому ... И я мечтала о том, что, когда вырасту, стану учительницей музыки, как мама” [6].

В юности музыка стала для Софи необходимой духовной пищей, особым миром, вне которого существование обеднялось. “Иногда мне казалось, что я люблю музыку так же сильно, как жизнь” [7].

Особая душевная тонкость, способность героини к возвышенным чувствам передаются писателем не только характером музыки, которую слушает Софи, но и её реакцией на неё. “У княгини Чарторижской был граммофон ... Странно, правда: старая полька евреев ненавидела, а музыку любила. У неё была уйма пластинок, и я прямо голову теряла от удовольствия, когда она их ставила для нас — для матери, отца и меня, а иногда и для гостей — и мы слушали эти пластинки. Главным образом арии из итальянских и французских опер — Верди, и Россини, и Гуно, — но от одной пластинки, я помню, у меня даже дух перехватывало — так она мне нравилась ... На этой пластинке мадам Шуман-Хейнк пела *Lieder* Брамса. Когда я в первый раз услышала эту пластинку, я сидела как в трансе, слушала этот дивный голос и всё думала, что такого великолепного голоса я

никогда ещё не слышала, всё равно как ангел сошёл на землю ... О боже, я чувствовала, что готова сделать что угодно — даже что-то отчаянное, — только бы услышать их снова ...” [8].

И далее, на протяжении всего романа, Стайрон будет фиксировать внимание читателя на тех чувствах, которые испытывает героиня при звуках музыки. Она плачет, слушая Генделя, трепещет при пленительных звуках Моцарта, её бросает то в жар, то в холод во время исполнения сонат Бетховена.

Музыка в “Выборе Софи” — это не только свидетельство утончённости и совершенства героини, но и символ цивилизованного бытия. Таковой предстаёт жизнь Софи в мирном Кракове в предвоенной Польше — “с обязательными чаепитиями, музыкальными вечерами, летними загородными прогулками, обедами со студентами, поездками в Италию, годичными творческими отпусками в Берлине и Зальцбурге” [9].

Рано выйдя замуж за преподавателя старейшего университета в Европе, того же, где работали её родители, Софи продолжала ощущать себя девочкой. Ей казалось, что эта жизнь, такая удобная, спокойная и безмятежная, будет продолжаться вечно. Они с Казимиром мечтали поехать в Вену, где он будет писать диссертацию, а она брать уроки у знаменитой фрейлейн Теймани, которая учила когда-то её мать. “Но в тот год был осуществлён аншлюс, и в Вену вошли немцы. Стало страшно, и отец сказал, что быть войне ... Но мы старались выбросить эту мысль из головы, и в тот год мы много ходили в театр, на концерты, читали книги и совершали долгие прогулки по городу” [10].

Олицетворением гармоничного бытия является музыка Гайдна, Моцарта и Баха для лейтенанта морской пехоты Калвера, призванного из запаса во время корейской войны: “Иногда Калверу казалось, что именно музыка была ключом к прежней его жизни ... и он с тоской вспоминал зимние вечера, когда он сидел за пивом и слушал какие-то позабытые вещи Гайдна. Теперь он помнил только один такт, дюжину ясных, радостных нот, которые уводили его к ещё более далёким, ничем не омрачённым дням — последним дням его детства. Там, словно ожившие цветы на залитой солнцем лужайке, с движениями такими же воздушными, как эта музыка, две маленькe девочки играли в теннис, махал ему, звали беззвучными голосами” [11].

Контрастным по отношению к распадающемуся бытию, “чем-то упорядоченным и пристойным” [12] звучит симфония Моцарта для потерявшей почву под ногами, отчаявшейся Пейтон Лофтис.

Одержимость Софи Завистовской музыкой сказывается в том, что в холодной разрушенной Варшаве она разыскивает флейтиста варшавского симфонического оркестра Стефана Заорского и уговаривает его обучать её дочь игре на флейте. В го-

роде сломанных и беззвучных фортепьяно флейта казалась Софи подходящим инструментом для первого знакомства ребёнка с музыкой. Ева была без ума от флейты и спустя четыре месяца Заорский души не чаял в девочке, изумлённый её природным даром, носился с ней, как с вундеркиндом. После войны, потеряв Еву, Софи будет снова и снова вспоминать тот зимний день, когда она сделала свой первый трагический выбор. Она смотрела в окно, раздумывая над требованием участницы польского Сопротивления Ванды присоединиться к их движению. По направлению к России летели немецкие самолёты. И вдруг внизу она увидела своих детей и Заорского. Флейтист что-то показывал Еве. А когда пролетели самолёты, Софи услышала игру Евы. Девочка играла что-то из Генделя, Перголези или Глюка — Софи никак не могла вспомнить. Сердце у неё замерло, она почувствовала слабость, головокружение, а затем её охватило мучительное чувство любви. "И одновременно радость, смешанная с безнадежностью, объяла её холодным пламенем. "Ты должна принять решение," — услышала она настойчивый голос Ванды. Мгновение Софи молчала, потом сказала: "Я решила. Я не стану ни во что впутываться. Это окончательно" [13].

Попав в Освенцим, Софи не жалуется на ужасы лагерного существования, она более всего печалится по поводу того, "сколько чудесной музыки мы не услышали" [14]. Музыка приходит к ней во сне одиноким контральто, раздающимся в какой-то заброшенной часовне, и звуками трагической кантаты Баха "Schlage doch, gewünschte Stunde".

Через тонкое чувство красоты, олицетворяющее её особую ранимость, Стайрон стремится показать глубину трагедии героини, вырванной из жизни ясной и безмятежной и брошенной сначала в ад концентрационного лагеря, а затем в бездушный мир послевоенной Америки.

Музыка в романах Стайрона — это ещё и возможность бегства от безобразной реальности в мир красоты, гармонии и порядка. "Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром ..." [15] Вслед за Вагнером, Стайрон считает музыку "единственным искусством, которое сводит все разнообразные и противоречивые движения нашей души к одним и тем же прекрасным мелодиям, которое говорит о радости и горе, об отчаянии и благоговении одинаково гармоническими звуками. Поэтому при звуках истинно прекрасной музыки всё в мире представляется нам естественным и добрым и мы находим смысл даже в самом диком людском хаосе" [16].

Оказавшись в Америке после войны, терзаемая воспоминаниями, Софи ищет опоры в музыке: "Музыка для меня в тот

момент была почти единственной причиной жить" [17]. Не имея достаточно денег, чтобы купить проигрыватель, она приобретает крошечное радио, часами слушая музыкальные передачи, посещая концерты в музыкальной Академии, а летом — на одном из стадионов Манхэттена, куда очень дешево можно было купить билет. Однажды, слушая тем скрипичный концерт Бетховена, исполняемый Менухиным "со страстью и нежностью", она, сидя одна на краю амфитеатра, глядя на ярко горящие в небе звёзды, вдруг ощутила чувство покоя и подумала, что существует нечто, ради чего стоит жить, и у неё появилась надежда "собрать воедино осколки разбившейся жизни и составить из них новую себя" [18].

Целительное воздействие музыки испытывает Софи, когда, подвергнувшись извращённому насилию в нью-йоркском метро, она начинает медленно умирать. "Чудесным образом именно музыка помогла спасти её опять" [19]. Пробудившись на пятый или шестой день после беспокойной ночи, наполненной странными и мучительными снами, она машинально включает радио и слышит торжественное и благородное вступление к моцартовской *Sinfonia Concertante*. Вера в торжество света и справедливости, в величие мысли, звучащие в моцартовской магии звуков, заставили её сесть в кровати, с забывшимся сердцем, и она почувствовала, что улыбается. А когда музыка кончилась, она встала и подошла к окну. Глядя на бейсбольную площадку у края парка, она обнаружила, что думает о том, будет ли у неё когда-нибудь достаточно денег, чтобы купить проигрыватель и пластинку с этой симфонией, и "затем она поняла, что эта мысль сама по себе означает, что она пробуждается от кошмара" [20].

И ещё раз музыка возрождает её, когда после обморока в одной из нью-йоркских библиотек, где её грубо оскорбили, слабая и бесконечно несчастная, вся в слезах, она слушает исполняемую по радио оркестром из Филадельфии "Пасторальную симфонию" Бетховена. Страсть и нежность, порыв и отчаяние, облечённые в строгие классические формы музыки немецкого композитора, заставляют её вновь поверить в изначальность добра и красоты. Слушает она симфонию вместе со своим спасителем Натаном, которого тоже в детстве обучали музыке, предполагая, что из него получится великий скрипач — ещё один Хейфец или Менухин. И хотя способностей у него не оказалось, занятия музыкой пробудили у него огромный к ней интерес. По-настоящему полюбить музыку, однако, по признанию Натана, научила его Софи.

Первое знакомство Стинго с Натаном и Софи, пока заочное, происходит, когда он, работая над своим первым романом, слышит, как прямо над ним, в комнате наверху, какая-то пара зани-

мается любовью под “восхитительное нежное биение четвёртой симфонии Бетховена” [21]. А некоторое время спустя громкий гневный голос Натана приказывает Софи отнести альбом с пластинками Бетховена, Генделя и Моцарта в его комнату, оставив себе лишь Брамса, пластинку с музыкой которого подарил Софи доктор Влэксток. И в течение всего вечера Софи вновь и вновь ставит пластинку с финалом симфонии Брамса, наполняя душу юного Стигго невыразимой тоской и печалью. “Я подумал о том, когда создавалась эта музыка. Эта музыка говорила о Европе мирного времени, Европе, тонущей в отсветах безмятежных сумерек, о девочках с косичками, экскурсиях в Венский лес, о дамах из Гренобля, гуляющих под зонтиками, о крепком баварском пиве, о сверкающих краях ледников, головокружительных вальсах, мозельском вине, о самом Брамсе с бородой и чёрной сигарой, размышляющего над своими титаническими аккордами в Hofgarten под осенними буками с опавшей листвой. Это была Европа почти непостижимой прелести, Европа, которую Софи, утопая в своём горе, не могла знать” [22].

Именно благодаря музыке Стигго чувствует в Софи и Натане родственные души. Любитель классической музыки, как и они, но не имея средств приобрести фонограф, он проводит всё свободное от редакционной работы время в душных кабинках магазинов пластинок, где можно было слушать серьёзную музыку бесплатно.

В течение всего дня слушают Перселла, Гайдна, Глюка, Моцарта и Баха решившие покончить счёты с жизнью Натан и Софи. Войдя в комнату, где лежат тела его друзей, и увидев пластинки на проигрывателе, Стигго вспоминает, что к последнему фортепьянному концерту Моцарта Софи обращалась особенно часто. “Моцарт был очень близок к концу жизни, когда писал этот концерт, — не потому ли (вспомнились мне её рассуждения вслух) в этой музыке звучит такая поистине радостная покорность судьбе? Следующей пластинкой оказалась та, которую Софи и Натан слушали всё лето. Я не собираюсь придавать этому большее, чем нужно, значение, так как оба они — Софи и Натан — отринули веру. Но пластинка была на самом верху, и, опуская её на место, я невольно протянул ниточку между нею и их концом: должно быть, в минуту смертной муки, или эйфории, или какого-то иного всеобъемлющего прозрения, которое они разделили, прежде чем погрузились в вечную тьму, в ушах у них звучало: “Иисусе, радость человеческая” [23]. Это была любимая Софи кантата 147 Баха.

Если понимание музыки, способность глубоко чувствовать её красоту призваны подчеркнуть богатство духовного мира героев, их обострённую чувствительность, то невосприимчивость

к прекрасному трактуется Стайроном как отсутствие подлинной человечности.

В покоем на "Лавку древностей" доме начальника лагеря смерти Гесса — дом был буквально забит французскими, русскими, итальянскими и польскими антикварными вещами — постоянно играла музыка, которую Софи старалась не слушать. Сидя в своей безвкусно обставленной гостиной, в которой доминировал огромный электрический фонограф, обвешанная драгоценностями фрау Гесс постоянно ставила пластинки с шумными немецкими польками, тирольскими шуточными песнями, хоровым пением под аккордеон и слезливыми излияниями, подобными "Nur nicht aus Liebe weinen", выпускаемыми любимой певицей Гитлера Зарой Линдер. А когда замолкали резкие голоса тирольских миннезингеров, Софи слышала "лагерную симфонию смерти" — металлический лязг, отдалённый гул товарняков и жалобу паровозного свистка, скорбную и пронзительную.

И только однажды, находясь в комнате дочери Гесса Эммы, у которой она неудачно пыталась украсть приёмник по просьбе членов польского Сопротивления, вдыхая запах горелого человеческого тела — сжигали последних из привезённых из Греции евреев, — она услышала ликующие звуки одного из церковных гимнов Генделя. И одновременно она увидела на стене вышитые нитками слова, заключённые в рамку: "Так же, как небесный отец спас людей от греха и ада, Гитлер спасёт немецкий народ от гибели". "Эмма, — смогла она выговорить сквозь слёзы. — Как может имя божье упоминаться в этой комнате?" Это было одной из последних религиозных мыслей, которые у неё когда-либо были [24].

Рассказывая Стинго о своей жизни, Софи признаётся, что одно музыкальное произведение она не может слышать без слёз: "Я знаю, жив мой спаситель". Она плачет, говорила Софи, не только сознавая всю тяжесть своей вины, но и потому, что знает, что её спасителя нет в живых и её тело будет съедено червями, а её глаза никогда не увидят Бога.

Отправляя Софи из своего дома обратно в лагерный барак, Гесс интересуется, нравится ли ей Франц Легар — его любимый композитор. Для Стайрона, считающего оперу высшим видом искусства, любовь к оперетте является синонимом духовной нищеты.

По мнению Стайрона, современная музыка соответствует плоскому убожеству действительности и сегодняшнему потребительскому отношению ко всему, включая искусство. Его автобиографический герой Стинго замечает, что он рос ещё в то время, когда музыка не приравнивалась к "выпивке и закуске", в ней видели нечто "божественное", могущее загадочным образом

сплавить в себе и глубину содержания, и чувственную силу, и смутную, фантастическую значимость.

Даже не разбирающийся в музыке консьерж дома, где живут герои "Выбора Софи", признаётся Стигго, что легче переносит "классику", которую так часто слушают Натан и Софи, чем "этот грохот, который всем так нравится и который несётся из приёмников и проигрывателей других жильцов" [25].

Бедность духовного мира средних американцев, их инфантильность, ограниченность передаются, например, через приращение Мильтона Лофтиса, олицетворяющего этот слой американского общества, к слезливо-сентиментальным шлягерам. Милтон предстаёт в романе "Сникаю во мраке" человеком неплохим, но недалёким, неспособным понять истоки трагических событий, происходящих в его семье.

Музыкальный вкус или его отсутствие — одно из средств подчеркнуть контраст между духовным обликом художника Касса Кинсолвинга, человека с обострённой чувствительностью к красивому и безобразному, и внутренней безнравственностью Мейсона Флага и его гостей, воплощающих пороки американской цивилизации.

Повествователь событий, происходящих в романе "И поджёт этот дом", Питер Леверетт впервые видит окружение Мейсона на вечере, который тот устраивает на своей вилле в Италии в честь киностёмочной группы из Америки. Из комнаты, где собрались гости, Питер слышит "бренчание рояля, шарканье ног, над всем этим — тонкий фальцет, а потом взрыв за взрывом истерического хохота". Как оказалось, модный негритянский певец исполнял непристойную песенку: "Речь шла о бананах и других удлинённых предметах: он со смаком разделял фамилии людей, славных в мире театра и кино, нанизывая их на банановый вертел; шло всё это на масляном мурлыканье, подмигивании, гримасничаньи, и он как-то особенно зажмурился, полностью утапливая глаза в черепе, когда нагибался к клавишам, чтобы извлечь быстрое зубастенькое арпеджо" [26].

А рядом, за дверью, где живёт художник Касс Кинсолвинг, раздаются начальные такты увертюры к "Дон-Жуану". "Из окна прямо над нами грянул "Дон-Жуан", страстно, бурно, обольстительно — и очень громко, словно кто-то со злости включил проигрыватель на полную мощность" [27]. В бурной арии словно Касс, а не Дон-Жуан, раскрывал свою мятущуюся душу, своё презрение к окружающим его людишкам, созданным лишь для того, чтобы он, себе на потеху, пагубно вторгся в их тусклое бытие. "Когда заиграла музыка, блестящее общество у бассейна вздрогнуло и недоумённо повернуло головы, насторожилось, как стадо животных у водооя. "Посмотрите на них, — медленно

проговорил Крипс. — Знаете, Касс не так уж далёк от истины. Посмотрите на них, а? Величайший вид искусства создан человеком, а что перед нами? Пустота ... ничто ... Мы даже не варвары, мы шарлатаны" [28]. Это приговор компетентного судьи — режиссёра снимающейся в Самбуко картины.

Вблизи мироощущению Касса, понимающего современную эпоху как время разрушения и распада, "хилбилли" — песни белых американцев-южан. Они олицетворяют смятение и боль души художника. "Дон-Жуан смолк. Теперь, буйная и горестная, и до стыда, до мурашек красивая, вырвалась в ночь американская деревенская песня — резкие голоса, полные пророческого жара, мужской и женский; звон стальных гитарных струн ...

Каждый день всё тот же проклятый вопрос ...
Что случилось с нашей землёй ...
Душа твоя гибнет, а свету — конец,
вот в чём дело с нашей землёй."

Духовная ограниченность присутствующих на вечере сказывается в их непонимании подлинного искусства: " ... итальянец в спортивной рубашке разразился беззвучными ругательствами, другой, побагровев, поддержал его; Манджиамеле закрыла ладонями уши ... Я слушал, и на глазах выступали неприличные слёзы. Вдруг с оглушительным скрежетом иглы, вспоровшим ночь, музыка умерла, кончилась, и мы услышали где-то внизу приглушённые пьяные крики" [29].

Функция "хилбилли" — выразить ещё и тоску героев-южан по оставленной ими родине: "Только ли громкость была виновата или же полубытия тоска по музыке родных краёв — не знаю, но мне показалось, что я никогда в жизни не слышал ничего более красивого и ужасного, и голоса Юга, южные погоды, пейзажи Юга вытеснили всё из головы" [30].

Устами Касса, почти повторяя рассуждения героя "Крейцеровой сонаты" Л. Толстого, Стайрон говорит об огромной впечатляющей силе музыки, о её способности поражать, возбуждать, вызывать сильные душевные волнения: "Человек не может как следует жить без музыки. Хотя и музыка, если ею злоупотреблять, становится формой растления. Я помню, у Платона в "Государстве" где-то написано, что в идеальном государстве музыка должна быть обуздана и ограничена законом — так сильно её воздействие, так легко она размягчает дух. В этом есть правда, мне ли не знать: в то время я не одним вином себя глушил, и музыка была ... ну, дополнительным наркотиком, от неё я еще сильнее балдел и распускался. Как всем хорошим, музыкой надо пользоваться разумно. Короче говоря, был у меня проигрыватель, я купил его за несколько тысяч франков на толкучке, починил и смазал. Иерихонская труба, а не проиг-

рыватель. Скрипучее, хриплое страшилище ... и было у меня несколько пластинок, "Волшебная флейта" и "Дон-Жуан", кое-что из раннего Гайдна, Христиан Бах, "Страсти по Матфею", месса Палестрины и ... старый-престарый альбом Ледбелли. Поставлю, бывало, "Миднайт спешл" — и как будто опять в Каролине" [31].

Ещё один аспект затрагивает Стайрон в своих романах — облагораживающее влияние музыки на человека.

Терзаемый творческим бессилием, испытывающий отвращение к Америке, к Европе, к себе, к своей семье, Касс, в приступе гнева, выгоняет на улицу жену и детей: "... поставил "Волшебную флейту" и брожу по комнате, Поппи ненавижу, себя ненавижу ... Но всё-таки постепенно остываю — наверно, музыка проняла..." [32]. И день кажется ему прекрасным, и он чувствует, что может творить.

Узнав об изнасиловании Мейсоном Франчески, Касс погружается в глубокую депрессию и в поисках утешения обращается к Моцарту: "Сел, и музыка обрушилась на него, воздушная и невероятная, словно отпёрлись и распахнулись тысячи волшебных окон в страну света ... Моцарт дарит, подумал он, дарит больше одним напевным криком, чем все политики со времён Цезаря" [33].

С музыкой ассоциируется в голове Касса, ждущего утра, чтобы расправиться с Мейсоном, образ любимой и поруганной Франчески: "Отрывок музыки пронёсся в голове, как бабочка, лёгкий, нежный, томительный, чистый, но словно бы побитый, пораненный; он обещал любовь и сулил покой ... Босая, голоногая Церлина умоляла своего возлюбленного: терпение, терпение, просила простить" [34].

Музыка умиротворяет ярость Ната Тернера, наблюдающего за своими чёрными собратьями в церкви во время исполнения белыми религиозного гимна. Негры стоят в почтительных позах, некоторые полуоткрыв рот, другие — с бессмысленными сентиментальными улыбками на устах, переступая с ноги на ногу. "Внезапно они кажутся мне стадом глупых и безмозглых мулов, загнанных в сарай, и я ненавижу их всех до одного". Но вот он находит в толпе Маргарет Уайтхед: она поёт самозабвенно, зся устремлённая вверх, нежная краска на её юном лице. "И постепенно моя ненависть к неграм тает, исчезает, заменяясь дикой, отчаянной любовью к ним, и мои глаза наполняются слезами" [35].

С помощью негритянского музыкального фольклора Стайрон воспроизводит особенности сознания чёрных американцев, являющегося непременным компонентом художественного мира писателей "южной школы".

Спиричуэлы, то есть духовные песни американских негров, возникшие в южных штатах США в период рабства, передают преимущественно трагические настроения. Поэтические тексты спиричуэлов в большинстве случаев прямо или косвенно связаны с библейскими образами, но библейские мотивы в них снижены, фольклоризированы, сочетаются с повествованием о собственной повседневной жизни. Милтон Лофтис из романа "Сникаю во мраке", слушая пение своей чернокожей служанки, с присущей ему иронией замечает: "Элла Свон решала какие-то свои проблемы с Иисусом" [36].

В спиричуэлах изливают свою душу рабы в романе Стайрона "Признания Ната Тернера".

"Кланяйся низко, Мэри,
Кланяйся низко, Марта,
Пришёл Иисус, запер дверь
И унёс ключи" [37], —

слышит маленький Нат тихий и печальный голос своей матери, подметающей пол в кухне богатого плантаторского дома.

В некоторых случаях с помощью негритянских народных песен, которым свойственны одухотворённость, искренность и подлинная поэтичность, автор передаёт душевное состояние героев.

В исполняемом неграми по радио спиричуэле "Излечи их, Иисусе" одинокой в огромном Нью-Йорке, теряющей рассудок Пейтон Лофтис слышится голос родины, полный тоски и печали, и перед мысленным взором её возникает знакомый до боли и такой далёкий южный пейзаж — одинокая негритянская церквушка в залитой солнцем рощице.

Тоску по утраченному счастью выражают блюзы, первоначально сольные лирические песни американских негров с Миссисиппи.

Друг Ната Тернера Харк, наигрывая на самодельном банджо, поёт одну из трёх песен, которые он научился играть. Блюз "Ушла любимая" выражает чувства и переживания героя, решившего порвать с прошлым и возглавить восстание рабов, в ходе которого, он знает, он потеряет Маргарет Уайтхед. О Маргарет, убитой им, напоминает ему голос юной девушки, чья песня вызывает в его памяти нежный облик любимой и лёгкий запах лаванды, который ему уже никогда не удастся вдохнуть. "Она далеко от земли, в которой спит её молодой герой" [38].

В своей смертный час Нат слышит песню чёрной невольницы, чей красивый и сильный голос, бесконечно усталый, горестный, но не сломленный, даёт ему силы и надежду достойно встретить свой конец.

Словно о судьбе совершившей самоубийство дочери, незадолго до этого *отвергнутой мужем, не впустившим её в дом,

похороненной на кладбище для бродяг, поёт негритянка на заправочной станции, где сидит Мильтон Лофтис, сжимая в руках бутылку с пивом:

“Бродягой был Лазарь в тот день,
Это он лежал у ворот богача.
Но они оставили его умирать,
Как бродягу, на улице” [39].

Характер музыки всегда соответствует настроению персонажей в романах Стайрона, придавая особую экспрессию действию.

Как можно заключить из вышесказанного, музыка в произведениях американского писателя выполняет несколько функций. С помощью музыки автор стремится наиболее адекватным способом воссоздать внутренний мир героев, считая невозможным передать всю сложность человеческой личности с помощью слов. Музыка в книгах Стайрона играет роль социально-этической критики. Отвращение художника к жестокой и безобразной стороне современной цивилизации выливается у него, как и у романтиков, в культ чувства. Классическая и народная музыка, которые романист считает образцами подлинного искусства, призваны подчеркнуть нетленность гуманистической основы жизни.

Обращение Стайрона к музыке, как самому эмоциональному из искусств, не случайно. Известно, что эмоциональность, красочная выразительность являются непременным элементом поэтики писателей американского Юга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакенродер В. Г. Чудеса музыки // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. — М.: Издательство Московского университета, 1980. — С. 84.
2. Тик Л. Краски // Литературная теория немецкого романтизма. — Л., 1934. — С. 163.
3. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — Л.: Художественная литература, 1973. — С. 55.
4. Стайрон У. Софи делает выбор // Иностранная литература. — 1981. — № 1. — С. 39.
5. Там же. — С. 40.
6. Styron W. Sophie's Choice. — N.Y.: Bantam Books, 1983. — P. 95.
7. Ibid.
8. Стайрон У. Софи делает выбор. — С. 40.
9. Styron W. Sophie's Choice. — P. 289 — 290.
10. Ibid.
11. Стайрон У. Долгий марш // Иностранная литература. — 1967. — № 7. — С. 38.

12. Styron W. Lie Down in Darkness. — N.Y.: The Viking Press, 1969. — P. 344.
13. Styron W. Sophie's Choice. — P. 457.
14. Стайрон У. Софи делает выбор. — С. 42.
15. Миримский И. В. Гофман // История немецкой литературы 1790 — 1848. — М.: Наука, 1966. — С. 213.
16. Вакенродер В. Г. Чудеса музыки. — С. 84.
17. Styron W. Sophie's Choice. — P. 140 — 141.
18. Ibid. — P. 104 — 105.
19. Ibid. — P. 112.
20. Ibid. — P. 113.
21. Ibid. — P. 44.
22. Ibid. — P. 62.
23. Стайрон У. Софи делает выбор. — С. 72.
24. Styron W. Sophie's Choice. — P. 486.
25. Стайрон У. Софи делает выбор. — С. 66.
26. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. — 1985. — № 1. — С. 156 — 157.
27. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. — 1985. — № 2. — С. 167.
28. Там же. — С. 168.
29. Там же.
30. Там же.
31. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. — 1985. — № 4. — С. 153.
32. Там же. — С. 154.
33. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. — 1985. — № 6. — С. 139 — 140.
34. Там же. — С. 138.
35. Styron W.; The Cobfessions of Nat Turner. — B.Y.: The New American Library, 1967. — P. 109.
36. Styron W. Lie Down in Darkness. — P. 103.
37. Styron W. The Cobfessions of Nat Turner. — P. 147.
38. Ibid. — P. 381.
39. Styron W. Lie Down in Darkness. — P. 242.

MUSIC IN WILLIAM STYRON'S PROSE

L. Tsekhanovskaya

Summary

The article examines the role of music in the works of William Styron. The results of the investigation can be summarized as follows:

1. Styron's understanding of the phenomenon of music is similar to that of the romantic writers.

2. Interested in man, the writer employs music as one of the means of characterization of his personages.

3. Music in Styron's novels plays the part of ethical and social criticism.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В РОМАНАХ УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА

Александр Чамеев

Ленинградский государственный университет

С именем Уильяма Голдинга, одного из патриархов послевоенной британской прозы, связаны высшие достижения в жанре философского иносказания. Блестящим образцом этого жанра был уже первый роман писателя "Повелитель мух" (Lord of the Flies, 1954), содержащий два отчетливо выраженных плана — чисто событийный, фабульный и аллегорический: мрачная, исполненная драматизма история о превращении группы благовоспитанных английских мальчиков в племя бесноватых, жаждущих крови дикарей задумана автором как напоминание о годах разгула фашистского варварства и — шире — как парабол о "пути всякой плоти", призванная служить грозным предупреждением о непрочности современной цивилизации.

В том же жанре написана большая часть произведений Голдинга, последовавших за "Повелителем мух": "Наследники" (The Inheritors, 1955) — притча о путях рода людского, вкусившего от "древа цивилизации", "Воришка Мартин" (Pincher Martin, 1956) — аллегорическая история мелкой, закосневшей в грехе души на пороге жизни и смерти, "Шпиль" (The Spire, 1964) — всеобъемлющая метафора двойственности, присущей природе человека и его самым дерзким свершениям, "Ритуалы плавания" (Rites of Passage, 1980) — социально-философское иносказание о родной писателю Англии, плывущей в неизвестность по волнам истории, и другие романы.

Лучшие книги Голдинга отличаются редкостной цельностью, строгостью формы, выверенной слаженностью деталей. Каждый компонент произведения (фабула, композиция, образная система), сохраняя художественную самостоятельность, "работает" на заранее заданную философскую концепцию автора, нередко противоречивую и спорную, но неизменно продиктованную искренней тревогой за судьбу человека в "вывихнутом" мире: претворенная в плоть и кровь художественных образов, эта концепция презращает всю конструкцию в "обобщение почти космической широты" [1].

Исследователи предлагают различные дефиниции жанру

произведений Голдинга: “притча”, “парабола”, “философская аллегория”, “символическая структура” и т.п. [2]. Сам писатель предпочитает термин “миф”, который определяет как “ключ к существованию, открывающий конечный смысл бытия и вбирающий в себя жизненный опыт целиком и без остатка” [3]. Произведения Голдинга с известными оговорками, действительно, можно считать порождениями современного мифологического (точнее: неомифологического) сознания. Мифы Голдинга, в отличие от античных, — продукт не коллективного, а индивидуального творчества, они являют собой попытку не подчинить силы природы в воображении и при помощи воображения, а обнажить фундаментальные основы бытия, выявить в окружающей жизни то, что есть в ней стойкое, коренное и существенное. Мифы Голдинга, хотя и претендуют на универсальность, не навязывают материалу действительности слишком жестких схем, но опираются на опыт, на анализ, вбирают в себя реальность, культуру, историю, вырастают из тревожений и трагедий нашего времени.

По словам Голдинга, взяты за перо его побудило потрясение, которое он испытал в годы второй мировой войны. Война взорвала прежние представления писателя о мире и человеке, изменила его жизнечувствие, существенно повлияла на все его творчество. Прежде, — признавался Голдинг, — “я верил в совершенствование человека как существа социального, в то, что правильное общественное устройство пробудит к жизни силы доброй воли, и в то, что социальное зло можно искоренить с помощью реорганизации общества” [4]. Война заставила его взглянуть на человека как на “самое опасное из всех животных” [5], привела к выводу, что изъяды истории восходят к коренным изъянам человеческой природы [6].

“Факты жизни, — говорил Голдинг на встрече европейских писателей в Ленинграде в 1963 г., — приводят меня к убеждению, что человечество поражено болезнью... Это и занимает все мои мысли. Я ищу эту болезнь и нахожу ее в самом доступном для меня месте — в себе самом. Я узнаю в этом часть нашей общей человеческой природы, которую мы должны понять, иначе ее невозможно будет держать под контролем. Вот поэтому я и пишу со всей страстностью, на какую только способен...” [7]. Оптимистическое представление о целесообразности исторического процесса, вера в разум, в научный прогресс, в общественное переустройство кажутся Голдингу — в свете опыта богатого катаклизмами XX века — не более чем иллюзиями, дезориентирующими человека в его отчаянных попытках преодолеть трагизм бытия. “Человек страдает от чудовищного неведения своей собственной природы, — считает писатель. — Истинность этого для меня несомненна. Я целиком посвятил свое творчество

решению проблемы, в чем существо человеческое" [8].

В приведенных высказываниях сформулированы в общих чертах творческие и мировоззренческие установки Голдинга, лежащие в основе всех его романов от "Повелителя мух" до "Бумажных людей" (Rarey шеп, 1984). Нетрудно заметить, что идеи, им исповедуемые, во многом совпадают с фундаментальными положениями чрезвычайно популярной на Западе в послевоенный период философии экзистенциализма. Привлекательность этой философии для поколения Голдинга — поколения, пережившего кошмары войны и лицом к лицу столкнувшегося с угрозой термоядерного "армагеддона", состоит прежде всего в том, что она пытается осмыслить проблему человека, взятого в критической, кризисной ситуации, — так сказать, на краю бездны. Сбылось пророчество "отца экзистенциализма" Кьеркегора (1813 — 1855), писавшего в своем дневнике: "Когда над каким-либо поколением начинает нависать непогода, тогда обнаруживаются личности, подобные мне" [9]. В XX веке идеи датского философа, правда, в переосмысленной форме получили наиболее яркое воплощение в творчестве французских писателей Сартра и Камю. В Англии, помимо Голдинга, обаяние этих идей испытали на себе Айрис Мердок, Колин Уилсон, Джон Фаулз и многие другие литераторы.

Краеугольный камень идейно-теоретических построений экзистенциалистов — индивидуализм; исходный пункт философствования — изолированная, одинокая личность перед лицом абсурдного, непознаваемого мира. Жизнь общества мыслится как бытие независимых индивидов; социальный облик эпохи определяется умонастроениями отдельных личностей, а не наоборот.

Как и другие писатели-экзистенциалисты, Голдинг-художник сосредоточен на изучении не столько злободневных политических и социальных проблем, сколько коренных вопросов человеческого существования, то есть вопросов, которые, по его мнению, в основе своей оставались неизменными на протяжении всей истории человечества. Соответственно, в центре его художественных опытов стоит по преимуществу не социальный, не исторический, а метафизический герой. Обращается ли автор к далекому прошлому ("Наследники", "Шпиль") или к событиям недавней истории ("Воришка Мартин"), к современности ("Бумажные люди") или к гипотетическому будущему ("Повелитель мух"), он, по его собственным словам, стремится показать образ человека *sub specie aeternitatis**, то есть человека вообще, а не человека определенного времени [10].

Это не означает, разумеется, что при обрисовке персонажей писатель совершенно не считается с временем действия произве-

* С точки зрения вечности (лат.).

дения. В "Наследниках", этом "доисторической", по шутливому определению самого Голдинга, романе, он мастерски воссоздает не только колорит и атмосферу далекой эпохи, но и особенности мировосприятия, примитивное мышление и язык неандертальского человека. И все же главными для него остаются не временные, а философские координаты.

Тема "Наследников" — человек и цивилизация. Голдинг решает ее, сталкивая представителей двух эпох, двух разных ступеней эволюционной лестницы — неандертальцев и Новых людей, уже вкусивших от "древа познания". Изобретательные в своей жестокости, гонимые суеверным страхом "новые" обрекают на гибель мирную общину первобытных существ, видя в них демонов во плоти. Хаос своего микрокосма они переносят на макрокосм и, вместо того, чтобы искать зло внутри себя, насылают "демонами" окружающий мир.

Внимание писателя и в этом романе всецело приковано, таким образом, к фигуре "родового" человека, человека вообще. В трактовке темы Голдинг, как нетрудно заметить, опирается на библейский миф о грехопадении. История превращается в притчу, рассказанную в назидание современникам, в притчу о заблудшем, нравственно слепом человечестве, которое на протяжении тысячелетий не может вырваться из тисков безумия и хаоса: знания и материальный прогресс на службе у homo sapiens, страдающего "от чудовищного неведения своей собственной природы", становятся орудиями не блага, а зла, несут разрушение и смерть.

Было бы неверно думать, что писатель в духе Руссо призывает человечество отказаться от завоеваний цивилизации, вернуться к "естественному состоянию"; он хочет лишь побудить человека заглянуть в темные уголки своей души, осознать зло как глубинный недуг своей природы и научиться мужественно ему противостоять. Существенно, что именно в стане Новых людей отыскивается персонаж, в муках прозревающий истину. Это Туами — "традиционный для Голдинга герой в ряду других познающих героев" [11]. В конце романа Туами, вглядываясь в застилающую горизонт тьму — символ мрака и безысходности грядущей истории, — задается вопросом, имеющим ключевое значение для понимания гуманистического замысла притчи: "Туами нетерпеливо вертел в руках слоновую кость. Какой смысл точить ее против человека? Кто наточит клинок против тьмы мира?" [12].

Через все творчество Голдинга в различных вариациях, то отступая на задний план, то обретая роль ведущего, проходит мотив "тьмы", тяготеющей над человеком: тьма окружает человека извне и гнездится глубоко в его душе. О "темноте серд-

да человеческого” размышляет Ральф, герой первого романа писателя; “безымянную, непостижимую, незримую тьму” ощущает “в самой сердцевине своего существа” герой-повествователь из “Свободно: о падении” (Free Fall, 1959). Символический образ нависшей над миром тьмы, появляющийся в “Наследниках”, вновь, хотя и в ином значении, возникает в одном из поздних романов Голдинга “Зримая тьма” (Darkness Visible, 1979), заглавием которому послужили слова из Мильтонова описания преисподней (см.: Paradise Lost, I, 63).

Мир, каким он предстает в притчах Голдинга, — это мрачный, дисгармоничный, драматически потрясенный мир, в котором нет места счастью, любви, простым человеческим радостям. Герои писателя чувствуют себя одиноко и бесприютно в этой “юдоли печали”. Мотив неизбежного одиночества личности, столь характерный для экзистенциалистской литературы, звучит едва ли не во всех его романах. Тщетно ищут любви и понимания герои “Пирамиды” (The Pyramid, 1967) — произведения, предваренного многозначительным эпиграфом: “Если ты живешь среди людей, сотвори себе любовь, начало и конец сердца”. Разделены сословными перегородками и глубоко чужды друг другу пассажиры корабля в “Ритуалах плавания”, хотя обстоятельства и принуждают их к тесному общению. Равно одинок в тюремной камере и в мире людей Сэм Маунтджой из “Свободного падения”. Обречены на непонимание и трагически одиноки визионер и мечтатель Саймон (“Повелитель мух”) и праведник Мэтти (“Зримая тьма”).

Мир романов Голдинга — малонаселенный и, как правило, замкнутый мир; количество его обитателей ограничено; ограничено в большинстве случаев и пространство, в котором они действуют (это — остров в “Повелителе мух”, небольшой участок первобытного леса в “Наследниках”, одинокая скала посреди океана в “Воришке Мартине” и т.п.). Пространственная замкнутость произведения дает автору ряд серьезных преимуществ, во-первых, открывая простор для моделирования разного рода экстремальных (пограничных — в экзистенциалистской терминологии) ситуаций и проведения художественных экспериментов, во-вторых, обеспечивая относительную чистоту опыта путем устранения внешних “помех”. Так, в “Повелителе мух”, помещая своих героев на необитаемый остров, то есть временно изолировав их от влияния социума и цивилизации, Голдинг дает тем самым возможность проявиться их общечеловеческой сущности (естественно, так, как он ее понимает) и “исследует не то, как общество влияет на человека, а совсем наоборот — как природа человека определяет качества создаваемого им общества” [13]. В “Ритуалах плавания” ограниченное пространство

корабля с пассажирами на борту, держащими путь из Англии в некую вымышленную колонию "Антиподы", оставаясь вполне реальным и жизнеподобным пространством, на котором разыгрываются всевозможные комические и трагические происшествия, в то же время — пользуясь словами Ю. М. Лотмана — "метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира" [14]: "корабль — не просто микромодель общества, но чудовищный Левиафан, функционирующий по законам общественной иерархии в британском ее варианте и столь же громоздко-ненадежный в плавании по водам, сколь Британская империя — в продвижении по волнам истории" [15].

Значительную часть романов-притч Голдинга объединяет, по наблюдению И. А. Дубашинского, "чрезвычайно ответственная функция пространства, враждебно противостоящего герою" [16]. Это, в целом верное, наблюдение нуждается, однако, в существенном дополнении: в художественном мире Голдинга пространство враждебно человеку не изначально, не в силу каких-то от природы присущих ему качеств, а по вине самого человека. Коралловый остров, на котором оказываются в результате авиационной катастрофы герои "Повелителя мух", напоминает Эдем и ничем не угрожает "новым робинсонам"; именно их усилиями этот райский уголок в очень скором времени превращается в сущий ад. Как явствует из контекста, усилиями все того же homo sapiens в ад превращено все земное пространство: охваченный ядерной войной мир живет по тем же звериным законам, что и мальчики на острове. "Единственный враг человека, — убежден Голдинг, — таится в нем самом" [17].

Идея о зверином, демоническом, разрушительном начале, дремлющем в человеке и угрожающем самому его существованию, смыкается в системе воззрений писателя с христианской доктриной первородного греха. "Человек, — утверждает он, — существо падшее... Его природа греховна, его положение чрезвычайно опасностями" [18]. Хотя, изображая своих героев, Голдинг не выходит, как правило, за рамки реальной действительности, мир, который он создает, включает, наряду с реальными, теологические измерения и расколот на две противоположные сферы, воплощающие божественное и сатанинское, вечное и преходящее начала. Особенно отчетливо оппозиция этих двух начал выражена в таких романах, как "Воришка Мартин", "Шпиль", "Зримая тьма". Здесь Голдинг пересекает границу, отделяющую реальное от ирреального, вторгается в трансцендентную сферу бытия, однако делает это так искусно, что содержание его книг может быть при желании воспринято и как не выходящее за пределы посюстороннего, эмпирического опыта.

Герой "Воришки Мартина" — английский морской офицер Кристофер Хедди Мартин, смытый за борт с торпедированного военного корабля, — находит свое последнее прибежище на голой шербатой скале посреди безбрежного океана, где, мучимый жаждой, голодом и холодом, проводит несколько страшных дней и ночей в отчаянной, но безнадежной борьбе за жизнь. Из обрывков посещающих его видений и воспоминаний вырисовывается постепенно портрет человека мелкого, хищного и эгоистичного, беззащитно попиравшего права и достоинство других. Его мученическая гибель в изображении автора выглядит заслуженной карой за то зло, которое он всю жизнь причинял людям.

Пока книга не дочитана до конца, может создаться впечатление, что мы имеем дело с вполне достоверной, написанной в реалистической манере историей единоборства человека с безжалостной, враждебной ему стихией. В финале романа выясняется, однако, что Мартин погиб мгновенно — нашедшие его обезображенное тело замечают, что он не успел даже избавиться от тяжелых ботинок. Таким образом, трагическая "робинзопада" героя предстает в совершенно новом, неожиданном свете: она может быть истолкована либо как призрачное видение, промелькнувшее в помраченном сознании Кристофера в краткий предсмертный мир, либо как аллегорическая история искупления его грешной, отвергнутой Богом души в чистилище. Последнее толкование в наибольшей мере согласуется с теми пояснениями, которые дает роману сам автор [19].

По мысли Голдинга, Мартин эгоистически использовал дарованную ему Богом свободу выбора — всю жизнь стремился урвать, где только можно, творил зло. Даже за смертной чертой он остается верен себе: его ничтожное, маленькое "я", подобно раздавленному, извивающемуся червяку, продолжает из всех сил цепляться за жизнь. Отвергая "бескорыстную акцию смерти", герой бросает вызов Создателю: "Ты дал мне право выбирать... Я взбирался по телам спомлених и поверженных, я сам ломал их, делал из них ступеньки, чтобы уйти от тебя... Плевать я хотел на все небо" [20]. И тогда "черная молния", из сострадания посланная Богом, прекращает корчи души Мартина, ибо, как поясняет автор, "быть просто Воришкой означает пройти через чистилище, быть Воришкой вечно — это ад" [21].

Вопросу о границах и возможностях свободного выбора посвящен роман Голдинга "Свободное падение", откровенно перекликающийся с "Тоннотой" Сартра и "Падением" Камю. Герой романа, художник Сэм Маунтджой, воскрешает в памяти прожитые годы, дабы понять, где он утратил свою свободу, угадать миг своего падения. Во время войны, подвергнувшись пыткам одиночеством и мраком в фашистском концлагере, он с ужасом

сознает, что способен предать своих товарищей по плену. Потрясение, которое он при этом испытывает, становится отправной точкой его мучительного возвращения к себе, постижения своей экзистенции. Его терзает чувство вины перед теми, кому он в прошлом причинил боль.

Осознание вины и страдание, по идее Голдинга, представляют собой необходимую ступень на пути человека к истине. Эта идея отчетливо прозвучала уже в первом его романе: именно через осознание вины и страдание Ральф приходит к постижению горькой правды о себе и о мире. Тот же тяжкий путь к истине проделывает средневековый священник Джослин в романе «Шпиль».

На первых страницах романа Джослин, получивший возможность осуществить свою давнюю мечту — возвести «во славу Господа» 400-футовый шпиль над собором, — ощущает себя «избавником божьим» и преисполнен великого ликования. Убедившись в святости явленного ему в видении замысла, он не замечает, как к высоким и частым побуждениям, его вдохновляющим, применяется изрядная доля гордыни и мирского расчета. Оправдываясь высокой целью, герой иезуитски манипулирует судьбами людей, не считаясь ни с какими жертвами, физическими и моральными. Строительство шпиля ведется на средства, почерпнутые из греховного источника (на деньги любовницы короля), противоречит здравому смыслу (собор стоит на болоте и не имеет под собой фундамента), влечет за собой гибель людей. И все же «распятый на кресте своей воли» Джослин доводит начатое дело до конца: его видение ценой сверхчеловеческих усилий Роджера Мейсона и строителей воплощается в «сооружение из камня, дерева и металла». И тогда, когда цель достигнута, Джослины впервые посещают сомнения: выстоит ли храм? Можно ли оправдать жертвы, принесенные на его возведение? В смирении и раскаянии герой судит себя судом праведным: «Я считал, что совершаю великое дело, а оказалось, я лишь нес людям погибель и сею ненависть» [22]. В финале, сложенный неоправданностью выпавших на его долю испытаний, герой умирает; через распахнутое, залитое светом окно он видит свое десятиэтажное продолжение стоять; в угасающем сознании Джослина он ассоциируется с цветущей яблоней — символом непостижимого чуда жизни, ее вечного обновления.

«Шпиль» — в прямом и переносном смысле центральное сочинение Голдинга, вобравшее в себя едва ли не весь спектр философских идей и мотивов, характерных для его произведений. Проблемы человеческой сущности и самопознания, нравственного выбора и ответственности, творческой деятельности и религиозной веры, прогресса в разуме — таков далеко не полный

перечень вопросов, которые ставит и решает здесь автор. Все это удивительное многообразие проблем настолько органично и естественно растворяется в художественной стихии притчи, в ее сюжетных поворотах и коллизиях, что не производит впечатления ни искусственности, ни чрезмерности.

Ни в одном из произведений Голдинга тема трагической двойственности личности, заявленная еще в "Повелителе мух", не получала такого яркого и убедительного воплощения. По самой своей сути "Шпиль" — это увековечение разорванности человеческого сознания, "больного и героического одновременно". Центральный персонаж романа, отец Джослин, — безумец и герой, религиозный фанатик и еретик, грешник и праведник. Его душа становится ристалищем божественного и сатанинского начал, ареной борьбы между ангелом и дьяволом. Расщепленность его натуры накладывает печать на все его помыслы и деяния. Шпиль, вознесшийся над собором по его проекту, соединяет небо и грешную землю. Это и дерзновенный порыв духа, устремленного к вечности, к Богу, и недвусмысленный фаллический символ. Это и совершенное творение человеческого гения, и "Джослиново безумство" — сооружение, воздвигнутое на костях и зловонной болотной жиже и угрожающее людям новыми бедами.

Шпиль сохраняет равновесие необъяснимым образом. И это умом непостижимое, весьма неустойчивое равновесие отражает, в представлении Голдинга, неустойчивое равновесие рационального и иррационального в природе человека. Вместе с тем покосившийся, готовый рухнуть шпиль есть еще и образное воплощение экзистенциалистской идеи абсурдности бытия, зыбкости и неустойчивости жизни. "Вся жизнь наша, — замечает отец Адам, — шаткое здание" [23].

По мнению экзистенциалистов, человек, пытаясь как-то упорядочить свое бытие в мире абсурда и хаоса, живет согласно общеустановленным правилам, прописным истинам. Такое существование, по определению экзистенциалистов, является неподлинным и свидетельствует о массовом безумии, "безумии на почве объективности" (Кьеркегор). "Мы все сумасшедшие, вся проклятая раса, — признается один из персонажей Голдинга, — мы погрузились в иллюзии, миражи, смятение" [24]. По словам писателя, "человек должен учиться жить без страха перед хаосом существования, без стремления подчинить это существование общепринятым схемам" [25]. В мире "общепринятых схем" человек обезличивается, утрачивает свою индивидуальность, лишается свободы. Однако он охотно принимает такую несвободу, ибо она освобождает его от ответственности за свои поступки.

Лишь немногие находят в себе мужество выбрать свободу, выбрать себя и до конца остаться верными этому выбору. "Выб-

рать себя самого, — разъяснял Кьеркегор, — значит не только вдуматься в свое “я” и в его значение, но воистину взять на себя ответственность за всякое свое дело или слово... Влечение к свободе заставляет его (человека. — А. Ч.) выбрать себя самого и бороться за обладание выбранным... выражением же борьбы за такое обладание является раскаяние... Лишь выбирая себя грешным, виновным перед Богом, выбираешь себя абсолютно” [26].

Опытом претворения этих идей Кьеркегора в художественной форме стал роман Голдинга “Зримая тьма”. Героя романа, Мэтти, как и его предшественников, терзают “проклятые” вопросы бытия: “Кто я? Что я? Для чего я существую?” [27]. В испытаниях и страданиях он обретает свою подлинную сущность и вместе с ней тяжкую, мучительную свободу, истолкованную в духе религиозного экзистенциализма. В лице Мэтти автор попытался запечатлеть законченный образ того самого святого, руководствующегося не разумом, но интуицией, прозрением, черты которого можно усмотреть уже в Саймоне (“Повелитель мух”), а отчасти — и в Джослине.

Как и Джослина, Мэтти посещают ангелы; диалоги с ними он аккуратно заносит в дневник. Его тоже все считают сумасшедшим; однако не он, а окружающие его люди, как стремится показать автор, оказываются истинными безумцами. По мысли Голдинга, человек, вступивший в связь с Богом, становится со ту сторону рационального, отвергает общение с людьми при помощи разума, перестаёт быть им понятным. Не случайно та часть романа, которая посвящена Мэтти, перегружена символической, многие страницы проникнуты духом религиозного мистицизма, насыщены ветхозаветными и новозаветными аллюзиями. От посланников божьих герой узнаёт о своем предназначении: он должен погибнуть, спасая ребенка, а “этот ребенок принесет миру духовный язык, благодаря которому народы обретут, наконец, взаимопонимание” [28].

Уроду и калек Мэтти противостоят в “Зримой тьме” сестры-красавицы Тони и Софи Стэнхоуп. Последней отведена в романе особо важная роль: Мэтти и Софи задуманы автором как героини-антиподы. Софи подла и порочна и не гнушается никакими преступлениями. Именно ей принадлежит идея похитить ребенка из богатой семьи ради большого выкупа. Бандиты взрывают в школьном гараже бомбу, чтобы вызвать панику; один из них уносит ребенка, но его преследует охваченный пламенем Мэтти, и похититель вынужден оставить свою жертву. Так сбывается предсказание небожителей. Образу Мэтти приданы в романе откровенно мессианские черты.

Повествование отдельных частей романа выдержано в разных стилях. Патетический, почти библейский слог посвященных

праведнику Мэтти глав резко контрастирует с ровным, а иногда намеренно "заземленным", "сниженным" слогом тех фрагментов романа, речь в которых идет об эгоистичной, порочной, отдавшейся во власть темных инстинктов Софи. Такое различие в стилях как бы подчеркивает борьбу двух начал, двух способов существования, воплощенных в главных персонажах произведения.

Роман "Зримая тьма" принадлежит едва ли не к самым мрачным созданиям Голдинга. Хотя автор и стремится показать здесь недвусмысленную победу добра над злом, света над тьмой, пламя зажженного им человеческого факела, как справедливо замечают критики, оказывается не способно рассеять мрак изображенного в книге страшного мира [29]. И все же как ни трагична, как ни зловеща атмосфера сгущающейся "зримой тьмы" в романе Голдинга, ни это, ни другие его произведения не дают оснований видеть в нем исключительно художника-пессимиста, исповедующего философию тотального отчаяния и безысходности.

Направленные раздумья романиста о природе человека, о судьбах цивилизации, о характере и причинах болезни, поразившей современный мир, его настойчивые — пусть не всегда успешные — попытки поставить диагноз этой болезни и указать человечеству путь к духовному просветлению свидетельствуют о том, что Голдинг вовсе не отрекается от надежд на достижимость социальной гармонии, но хочет предупредить своих современников и потомков об опасности слепого, "прописного" оптимизма, основанного на расхожей и — в свете трагического опыта XX века — весьма шаткой вере во всемогущество разума и необратимость исторического прогресса.

Мир, каким он рисуется Голдингу и каким предстает в его притчах, можно, воспользовавшись его же метафорой, уподобить Джоселинову шпалю: год ним нет прочного фундамента, он грозит вот-вот рухнуть, его равновесие рационально необъяснимо, в нем борются и сливаются в противоречивом единстве реальное и чудесное, материальное и духовное, демоническое и божественное. Мир Голдинга строится на оппозиции "время — вечность", "реальное — сверхреальное" и включает в себя низшую сферу, сферу дисгармоничного земного бытия, и высшую сферу, сферу Бога, сферу непознаваемого и невыразимого, которая хотя и не изображается, но всегда подразумевается. Писатель стремится показать человека лицом к лицу с Богом, Смертью, Вечностью, подчеркивает вневременной, непреходящий характер реальных конфликтов и ситуаций, мифологизирует время и историю. Все это позволяет говорить о принадлежности творчества Голдинга к литературе модернизма — модернизма, понятого не

в традиционно-негативном смысле, а как необходимый и закономерный этап в развитии искусства, как направление, обладающее большими потенциальными возможностями в отражении существенных черт мира и человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аллен У. Традиция и мечта. — М.: Прогресс, 1970. — С. 215.
2. См.: Babb H.S. The Novels of William Golding. — Ohio state univ. press, 1970. — P. 7. 31.
3. The Meaning of It All // Books and Bookmen. — London. 1959. — Vol. V. — P. 9.
4. Golding W. The Hot Gates and other occasional pieces. — London: Faber and Faber, 1965. — P. 86.
5. Голдинг У. Выступление на встрече писателей Европы в Ленинграде // Иностранная литература. — 1964. — № 11. — С. 225.
6. См.: Golding W. The Hot Gates. — P. 87 — 89.
7. Иностранная литература. — 1963. — № 11. — С. 225.
8. Цит. по кн.: Hynes S. William Golding. — New York, London, 1965. — P. 45 — 46.
9. Цит. по кн.: Быховский Б. Э. Кьеркегор. — М.: Мысль, 1972. — С. 212.
10. Цит. по кн.: Hynes S. Op. cit. — P. 48.
11. Минц Б. А. Проблема нравственного прогресса в философско-аллегорических романах У. Уэллса и У. Голдинга // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX — XX веков. (Проблемы художественной условности). — Иваново, 1988. — С. 104.
12. Голдинг У. Наследники // Голдинг У. Шпиль и другие повести. — М.: Прогресс, 1981. — С. 309.
13. Зинде М. М. Предисловие // Golding W. Lord of the Flies. The Pyramid. Envoy Extraordinary. — Moscow: Progress Publishers, 1982. — С. 14.
14. Лотман Ю. М. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // Уч. зап. Тарт. ун-та, 1968. — Вып. 209: Труды по русской и славянской филологии. XI. — С. 6.
15. Анджапаридзе Г. А., Скороденко В. А. Уильям Голдинг // Английская литература. 1945 — 1980. — М.: Наука, 1987. — С. 155.
16. Дубашинский И. А. Функции и структура пространства в романах У. Голдинга // Художественное пространство и время. — Даугавпилс, 1987. — С. 149.
17. Golding W. The Hot Gates. — P. 89.
18. Ibid. — P. 88.
19. См.: Dick B. F. Op. cit. — P. 49.
20. Golding W. Pincher Martin. — London: Faber and Faber, 1964. — P. 78.
21. Dick B. F. Op. cit. — P. 49.

22. Голдинг У. Шипель. — С. 437.
23. Там же. — С. 424.
24. Golding W. *Darkness Visible*. — New York. 1979. — P. 261.
25. Цит. по: Green P. The world of W. Golding // *A Review of English Literature*. — 1960. — Vol. 1, N 2 (April). — P. 62.
26. Цит. по кн.: Гайдченко П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мировоззрения Серена Киркегора. — М., 1970. — С. 172 — 173.
27. Golding W. *Darkness Visible*. — P. 67.
28. Ibid. — P. 101.
29. См.: Анджапаридзе Г. А., Скороденко В. А. Указ. соч. — С. 156.

THE WORLD PICTURE IN WILLIAM GOLDING'S NOVELS

A. Chameyer

Summary

William Golding is a master of intellectual prose, a modern myth-maker, preoccupied not so much with the political or social problems of the day as with crucial problems of human nature which, in his opinion, have remained basically the same throughout human history. The writer's domain is man's tragic and diseased consciousness. Although Golding refuses to represent his characters as transcending the bounds of the human condition, the universe he creates includes a religious dimension and is split into two opposing spheres — the divine and demonic, the eternal and temporal. To him, man is a fallen being; thus the existence of evil in man's heart is axiomatic and explains the defects of society — not vice versa. "The only enemy of man, — the novelist states, — is inside him".

Each of Golding's books is symbolic in nature and presents a dramatic situation as an analogy of the world at large; it is for this reason that his novels are called fables. Golding himself prefers the term "myth" defined as "something which comes out of the root of things in the ancient sense of being the key to existence, the whole meaning of life, and experience as a whole". Golding's myth, as distinct from ancient mythology, cannot be considered as a naive attempt to conquer the powers of nature in imagination. It is rather an attempt to depict whatever is fundamental, enduring and essential in real life. Golding's myth, though claiming of a universal relevance, does not distort experience by schematizing it too rigidly but actually rests on experience, on analysis. It is saturated with reality, culture, history and deeply rooted in the anxieties of our time.

**О ТОМ, КАК ЧИТАТЕЛЬ ВХОДИТ В МИР
РОМАНА ДЖ. ФАУЛЗА
“ПОДРУГА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА”
(К проблеме “художественный мир”)**

Валерий Тимофеев

Ленинградский государственный университет

Проблема “художественный мир” заслуженно считается плодотворной и неисчерпаемой. Ее библиография включает уже сотни статей, ряд коллективных сборников и монографий, при этом многие теоретические вопросы остаются неисчерпанными. Так, малочисленной оказывается проблема художественный мир и читатель, хотя ее рассмотрение позволяет сделать ряд важных наблюдений о принципах организации художественного мира, способах его существования и его природе.

Человек всегда включен в мир литературного произведения и как его обычный объект, и как обязательный субъект, точнее, субъекты — автор и читатель. Мир художественного произведения — отнюдь не независимая от читателя данность, так как только в процессе читательского восприятия он наполняется жизнью, а главное, получает возможность выполнять свое назначение — воздействовать на человека.

Восприятие произведения — познание его мира в процессе его становления и его целостности. Особую роль в обеспечении понимания играют гипотезы, выслаемые сознанием на встречу с информацией текста [1]. Процесс формирования гипотез, вне всякого сомнения, чрезвычайно сложен. Известно, что воспринимаемый текст не является единственным стимулом к порождению гипотез. Значительную роль в их формировании играют установки, создающие “догадки или пресуппозиции” [2], обязательно несущие на себе яркую печать социокультурной детерминированности. Важнейшим источником такого рода пресуппозиций является “институт посредничества”, объединяющий тех, “кто, не имея прямого отношения к выработке послания (т.е. к созданию художественного произведения. — В. Т.), вмешиваются в процесс его циркуляции, занимая место между сообщением и предполагаемым (потенциальным) получателем, с тем чтобы сделать возможным или облегчить акт коммуникации” [3].

Все проявления этого института — от рецензий в специальных органах типа “New York Book Review” или “Times Literary Supplement” до рекламных заверений на обложках книг — с одной стороны, отражают социокультурную принадлежность читателя, который получает установки из этого источника, с другой — характеризуют саму установку, определяя ее объемность (сложность), жесткость и, наконец, ее эффективность. Можно утверждать, что объемность обратно пропорциональна жесткости; чем богаче установка, тем она менее жестка, и, наоборот, самая примитивная установка жестко ориентирует на однозначность и примитивность интерпретации. Это обеспечивается специализацией института посредника: каждый его “орган” эффективно воздействует только на того читателя, на которую он рассчитан. Трудно представить себе ситуацию, в которой постоянный читатель издания “Sun” заинтересуется образом новинок, подготовленных Бергонзи в “Times Literary supplement”.

При общей для всех читателей тенденции считать избранный источник авторитетным способности читателей к критическому отношению к своему источнику понижаются от maximum у читателей специальных изданий до minimum у потребителей книжной продукции, чей выбор определяется заверениями издателя [4]. Поэтому эффективность действия установки по стимулированию гипотез при чтении прямо пропорциональна ее примитивности, особую роль в этом играет то, что субъект, на которого рассчитана примитивная установка, не имеет достаточных навыков аналитического, критического и пр. мышления, необходимых для ее преодоления.

Из сказанного видно, что читатели должны входить в мир одного и того же произведения с различным грузом как за плечами, так и на плечах. Их отличает не только компетенция — разный объем знаний о мире, языке, различный читательский опыт и т. д., разный характер знаний, но и, главное, разная способность к критическому мышлению и рефлексии. Типы чтения, поэтому, характеризуются не только собственными установками, но и различными условиями для их функционирования. Чем примитивнее тип чтения, тем сильнее предварительная установка окрашивает восприятие, тем меньше предпосылок для ее преодоления, тем благодатнее почва для тенденциозных и произвольных интерпретаций.

Роман Фаулза “Подруга французского лейтенанта” не только предусматривает различные типы чтения, как осознаваемую автором неизбежность, но и использует их своеобразие, достоинства и недостатки для целенаправленного воздействия на их представителей. Поэтому представляется важным, во-первых, точно определить те типы чтения и соответствующие им группы чи-

пы читателей, на которые ориентировался Фаулз, во-вторых, выявить предусмотренные в тексте механизмы стимулирования и контроля читательского восприятия и, наконец, проследить, как эти механизмы могут "сотрудничать" с установками реальных читателей.

Поскольку органы института посредника демонстрируют строгую социокультурную специализацию, то именно их и можно положить в основу стратификации читателей. В этом случае американские и английские читатели романа Фаулза могут быть сгруппированы вокруг трех основных источников, которые сообщали им представление о романе, побудившее его приобрести.

Первая группа — любители литературы — состоит из читателей, которые для ориентации в море новинок пользуются серьезными специальными изданиями. Американские газеты и журналы этого класса поместили в 1969 году (в год выхода первых тиражей романа) рецензии авторов, пользующихся академической известностью и авторитетом: профессор А. Уатт (New York Times Book Review), писательница и профессор Джойс К. Оутс (Chicago Tribune Book World), профессор П. Вольф (Saturday Review), впоследствии автор монографии о творчестве Фаулза.

Рецензенты были единодушны в высших оценках романа, отмечая "бесспорный талант повествователя", "настоящую эрудицию", "отточенный язык" и т.д. Все рецензии указывали на многоплановость повествования, связь с литературной традицией, глубокий философский подтекст. Эти же категории, но при более прохладных оценках значительности романа, были использованы и в английских авторитетных изданиях: Times Literary Supplement, British Book News, Encounter. Предварительные установки, сформированные при чтении этих рецензий, настраивают читателей на вдумчивое и серьезное восприятие романа.

Вторая группа — читатели книг — получила предварительную установку из рецензий в популярных журналах, где выделяли уже не философскую проблематику конфликта романа, а психологическую, точнее, сентиментальную, история в романе превращалась в "исторически точную картину викторианской сексуальности".

К третьей группе — неподготовленные читатели — можно отнести тех, кто, не нуждаясь в мотивированных рецензиях, довольствуется цитатами из них, вынесенными на обложку и первую страницу массового издания романа, где оценочные суждения выбраны из авторитетных источников, а основные темы изложены по сокращенным версиям популярных журналов.

Теперь, когда определены основные источники предварительных установок, их характер, содержание и социокультурная

принадлежность, можно попытаться проследить, какие гипотетические репрезентации они могут сформировать у различных групп при столкновении с реальным текстом.

Нельзя не признать, что первые главы романа построены так, что предварительные установки всех трех групп читателей могут найти мотивированные подтверждения, позволяющие сформировать гипотезы в соответствии с социокультурными представлениями этих групп. Первое предложение главы вводит пару, "о которой читатель любопытный мог бы сразу сделать несколько вполне обоснованных предположений" [5]. Неподготовленный читатель, настроенный на "викторианскую сексуальность", получает "серьезное" подтверждение своих надежд, которое определяет главное направление читательских ожиданий. Следующий стимул, поддерживающий эти ожидания, появляется, правда, лишь через полторы страницы описания ландшафта, когда эта пара вновь попадает в поле зрения местного соглядатая, который, "наведя свою подзорную трубу поточнее, мог бы заподозрить, что прогулка вдвоем интересует их гораздо больше, чем архитектура приморских укреплений..." (с. 23). Последнее замечание не может не найти сочувственного отклика в душе неподготовленного читателя — ведь его тоже мало интересует "пустое" описание. "Длиннота" осознается автором, но сочувствие раздосадованному читателю окрашивается очевидным сарказмом.

Повествование расслаивается. Его первый уровень содержит структурные элементы, отвечающие предварительной установке на сексуальность как основную тему, поддерживая ожидания неподготовленного читателя. Второй уровень рассчитан на установку на многоплановое повествование. Для читателей с этой установкой (на этом этапе это только представители первой группы) повествование начинает приобретать этическую значимость. Художественные приемы превращаются в объект оценки. Так, фокализатор (персонифицированная точка повествовательного обзора) — соглядатай, наблюдающий в подзорную трубу ищущую уединения молодую пару, — у одних читателей поддерживает ожидания, связанные с темой сексуальности, для других оказывается инструментом очевидной игры с невзыскательными вкусами.

Вторая группа — читатели книг — отличается от третьей не столько характером и содержанием установок, сколько более высокими требованиями к мотивированности повествования. Читатели книг, как профессиональные потребители, должны уже в первой главе получить гарантии того, что качество приобретенной ими продукции соответствует обещанному в рецензиях. Поэтому первое обращение к читателям выдержано в стиле гаран-

тии: "Автор и издатель заверяют читателя в том, что в финальной главе этой истории нет ошибок в нумерации страниц" [6]. Об истинном значении подобного заверения читатель должен узнать, лишь дочитав книгу.

С первых же строк книги читатель-потребитель не может не чувствовать удовлетворения от серьезного, профессионального подхода автора к проблеме гарантий. Достоверность изложения гарантируется строгой мотивированностью повествовательной точки зрения. Все обращения к читателям подчеркнуто целенаправленны и почтительны, возможные различия читательского восприятия оговорены. Рассуждения о красотах пейзажа обращены к читателю, "не обремененному налогами, но зато более любознательному" (с. 22), которому не мешает "презрение, которое люди обычно питают к предметам слишком хорошо им знакомым" (с. 22). При этом автор не осуждает местных жителей за глухоту к красоте Кобба, "суммы, которые они веками расходовали на его ремонт, вполне оправдывают некоторую досаду" (с. 22).

Говоря о величии описываемого берегового укрепления, автор обращается и к сердцам тех, кому дорога история британской империи (Армада, Монмут), и тех, кто ценит народное искусство [7]. Учтены особенности восприятия и тех читателей, для которых единственным источником достоверности является их собственный опыт: "Я преувеличиваю? Возможно, но меня легко проверить — ведь с того года, о котором я пишу, Кобб почти не изменился" (с. 22).

Основную заботу автор проявляет о читателях, чьи представления о Викторианской эпохе могут оказаться недостаточными. Описание героини сочетается с пояснениями о состоянии моды на 1867 год и об изменениях отношения к деталям туалета, цветам и т. д., произошедших за 100 лет. В целом же первое описание героев вполне соответствует канонам светской хроники популярных журналов, а главное, подтверждает ожидания их почитателей, настроенных на сентиментальный роман. Трогательная коллизия, как и заверяли в рецензиях, вписывается во вполне удобоваримую историческую канву, которая при заданной установке ассоциируется с обязательным для жанра *romance* экзотическим антуражем.

Читатели первой группы, конечно же, отметили сарказм автора, направленный на читателей-профанов, обратили внимание на легкую иронию в почтительном отношении к читателям-прагматикам и настроились на игру с читателями, обещающую множество "хитрых фокусов", слава о которых уже прочно закрепилась за автором. Однако далеко не все одинаково реагировало на склонность Фаулза к манипулированию читательским

сознанием. Писатель знал, что в отличие от американцев, которые если не восторженно, то по крайней мере спокойно принимали "фокусы", его соотечественники, особенно критики, будут раздражены [8]. Игре с читателем отводилась важнейшая роль в дидактической системе романа, поэтому, предвидя почти неизбежную реакцию читателя, но не имея возможности отказаться от главного инструмента воздействия, Фаулз выбрал для него более явные формы. Первые отклики серьезной критики подтвердили правильность сделанного автором выбора.

Рецензии настроили читателей на внимательное отношение к структуре произведения, используемой автором литературной традиции, цитатам и аллюзиям. Ценители прозы не могли не отметить изящество структуры первой главы. Изображение главы подчеркнуто соотносимо с картиной эпиграфа из Гарди, превращаясь в ее расширенную парафразу с кольцевой композицией. Ветер, дующий в эпиграфе [9], врывается в повествование, открывая главу: "Восточный ветер несноснее всех других на заливе Лайм" (с. 21). Внимательный читатель, конечно же, отметил эпитет "disagreeable", наделяющий действие ветра этическим свойством. Это наблюдение окажется чрезвычайно важным и получит подтверждение и дальнейшее развитие в том случае, если читатель попытается увидеть в последующем описании нечто больше простой пейзажной зарисовки. Эпиграф к роману "Всякая эмансипация состоит в том, что она возвращает человеческий мир и человеческое отношение к самому человеку" (с. 21) мог масштабностью своей заявки подтолкнуть читателя к попытке признать в первой главе разворачивание картины мира.

В первых двух главах "ветер" встречается 8 раз, что указывает на важность этого образа. Активность ветра подчеркнута противопоставит Чарльзу и Эрнестине, при этом его сила возрастает от ситуации к ситуации. Если в первый раз говорится, что "какой-то там пронизывающий ветер не помешает им полюбоваться Коббом" (с. 23), то далее "Резкий порыв ветра заставил Чарльза поддержать Эрнестину" (с. 27) и "Чарльз шагнул вперед, как только ветер позволил" (с. 13). (Здесь и далее выделено мной. — В. Т.). Ветер демонстрирует свою силу и власть, расставляя персонажи на исходные позиции. Он заставляет молодого человека обнять невесту, а Сару "крепче ухватиться за тумбу" (с. 27), т. е. принять то положение, в котором она скорее напоминает "некий мифический персонаж, нежели принадлежность ничтожной провинциальной действительности" (с. 23), но еще точнее — героиню эпиграфа, всегда и при злом и добром ветре взиравшую за море.

Ветер, таким образом, должен восприниматься читателем как сила, распределяющая действующих лиц по противопостав-

ленным друг другу сферам мира романа, и как символ высшей силы. Именно так может быть интерпретирован эпизод первой встречи Чарльза и Сары. Молодой человек, не осознавая истинных связей между героиней и ветром, попытался предупредить ее о риске, которому она себя подвергает: "Стоит ветру усилиться... Она обернулась и посмотрела на него, или — как показалась Чарльзу — сквозь него... Чарльз тотчас почувствовал себя так, словно вторгся в чужие владения, словно Кобб принадлежал этой женщине, а вовсе не древнему городу Лайму" (с. 27).

Ветер, дующий в Лайме, становится атрибутом сферы, противопоставленной "повседневной действительности", сферы красоты и поэзии. Внимательное перечитывание начала I главы это подтверждает. В эпиграфе два ветра: злой, встречный (*foul*), и добрый, попутный (*fair*). "Несносным" для Лайма, точнее, для "повседневной реальности" оказывается не злой у Гарди, а именно добрый: "несносный" в Лайме — восточный, т.е. добрый и попутный для смотрящей на запад героини Гарди. Дальнейшая атрибуция противостоящих друг другу сфер в мире романа облегчается, если мы обратим внимание еще на один ветер в первой главе, названный "другой": "Молодая дама была одета по последней моде — ведь около 1867 подул и другой ветер: начался бунт против кринолинов и огромных шляп" (с. 23). "Другой" — это ветер мелких социальных перемен. Он позволяет четко обозначить мир, к которому он принадлежит — мир социальный, мир человеческий, тот мир, который в соответствии с марксовым завершением из эпиграфа должен быть возвращен к человеку.

Мир романа, таким образом, представлен двумя противопоставленными сферами. В сферу красоты и добра входит все сотворенное Творцом или демиургами: Природа, произведения Гарди, Мура, Микеланджело, народное искусство (мол Кобб, Афины). Вторая сфера — это ничножная повседневность, мир человеческих отношений, лишенный добра и красоты, мир человека, отчужденного привычками и экономической озабоченностью от природы и искусства. Этой сфере противопостоит ветер — один из символов высшей силы — и Сара — посланница Творца [10], призванная преобразить мир человеческих отношений, перевоспитать Чарльза и содействовать самовоспитанию читателя.

Эпиграф романа подсказывает точное определение целей и задач воспитательного воздействия романа — эмансипация, возвращение к человеку человеческого мира и человеческих отношений. Этот процесс можно кратко описать следующим образом. Первый этап — читателя вводят в мир романа. Второй — заставляют осознать этот мир как свой и принять на себя ответственность за его этические и эстетические недостатки. Осоз-

вание этой ответственности требует, по Фаулзу, признания читателем, что основной причиной недостатков воспроизводимого в романе мира являются разделяемые читателем ложные мировоззренческие позиции. Поэтому следующий этап закономерно предполагает отказ от этих позиций. Воздействие на читателя осуществляется при помощи сложной системы манипуляций и контроля его восприятия. Самовоспитание должно быть осознанным, для этого читатель должен понимать систему манипуляций романа.

Читатель, использующий противную автору нормативно-ценностную систему, "программирует" ожидания, которым не суждено сбыться. Их провал комментируется и мотивируется, выявляя ложные ценности. Обязательное при чтении прогнозирование дальнейшего должно превратиться в акт осознанного и ответственного выбора. К концу романа читатель, успешно прошедший этапы воспитания, должен прийти к освоению такой нормативно-ценностной системы, которая позволила бы ему отказать от тех ложных ценностей и стереотипов, на которых основан финал 60-й главы, и свободно принять истинный финал 61-й главы. Этот финал завершает картину того "человеческого мира и человеческих отношений", которые должны вернуться к читателю, ознаменовав его эмансипацию [11].

Суммируя сказанное, необходимо отметить, что введение читателя в мир произведения — сложный процесс, успешность которого во многом зависит от того, насколько точно автор смог предугадать установки, полученные читателями, и, предугадав их, использовать. Произведение не может приспосабливаться ко всем мнениям, с которыми оно сталкивается, но оно должно иметь отработанную систему активного воздействия на эти мнения.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с англ. — М.: Прогресс, 1989. — 312 с.; Филмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. XXIII: Когнитивные аспекты языка. — М.: Прогресс, 1988. — С. 52 — 92.
2. Лурия А. Р. Язык и сознание. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. — С. 243.
3. Зиеполски И. Художественная коммуникация и ее посредник // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецензия и герменевтика. — М.: Наука, 1985. — С. 102 — 114.
4. Следующее наблюдение хорошо подтверждает это положение. Рецензии в специальных изданиях пишутся известными критиками и писателями, а книжные обзоры в популярных изданиях подписываются, как правило, только инициалами.

5. Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта. — Л.: Худ. лит., 1985. — С. 21. Далее цитаты по этому изданию будут приводиться в тексте с указанием страниц в скобках (с.).
6. Fowles J. The French Lieutenant's Woman. — L.: Triad, 1977. — P. I. Далее в тексте с указанием страниц в скобках (p.).
7. Фаулз посвятил статью сложности национального самосознания, в которой особо оговариваются отличие "британства" — чувство причастности империи — от "английскости" — самосознание представителей народной, зеленой Англии. Fowles J. On Being English But Not British // Texas Quarterly, 1964. — N 7 (Autumn). — P. 154 — 162.
8. Фаулз заявлял, что эти "хитрые фокусы" являются главной причиной неприязненного отношения к нему со стороны английской критики. См.: Olshen B., Olshen T. John Fowles: a reference guide. — Boston: G.K. Hall & Co. — 1979. — P. XI.
9. В русском переводе романа эпиграф, к сожалению, потерял этот важный образ.
10. О мессианстве Сары см.: Тимофеев В. Читательские ожидания как контекст романа Джона Фаулза "Подруга французского лейтенанта" // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1989. — Вып. 871. — С. 100 — 105.
11. См. подробнее: Тимофеев В. Г. Авторская позиция и "воображаемый читатель" в романе Д. Фаулза "Женщина французского лейтенанта" // Формы раскрытия авторского сознания. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. — С. 115 — 121.; Литературные конвенции в творческом методе Джона Фаулза // Уч. зап. Тарт. ун-та, 1988. — Вып. 792. — С. 126 — 135.

**ON THE READER'S ENTERING THE WORLD
OF "THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN"
BY JOHN FOWLES**

V. Timofeyev

Summary

The paper deals with the problem of interaction between the perspectives offered by the novel and various presuppositions and attitudes acquired by the readers from the novel's magazine reviews, booksellers ads, etc. Though the novel cannot adopt itself to each reader's opinion it comes into contact with, it does have multiple devices operative in the reading process to cope with foreseeable presuppositions.

Ученые записки Тартуского университета.
Выпуск 898.
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ПИСАТЕЛЯ.
Труды по романо-германской филологии.
На разных языках.
Резюме на разных языках.
Тартуский университет.
202 400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18.
Vastutav toimetaja A. Luigas.
Korrektor N. Storoženko.
Paljundamisele antud 13.06.1990.
Formaat 60x90/16.
Kirjutuspaber.
Masinakiri. Rotaprint.
Arvestuspoognaid 9.26.
Trükipoognaid 8.75.
Trükiarv 400.
Tell. nr. 435.
Hind rbl. 2.80.
TÜ trükikoda. 202 400 Tartu, Tiigi, 78.